PETER SZONDI

TEORÍA DEL DRAMA MODERNO (1880-1950)

NTATIVA SOBRE LO TRÁGICO

CLÁSICOS DYKINSON

Teoría del drama moderno (1880-1950)
Tentativa sobre lo trágico

El presente trabajo se enmarca en la labor desarrollada por el proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación *Poder y fragilidad en la memoria: narrativa e historia en las relaciones literarias hispano-alemanas*.

Título de la edición original:
Theorie des modernen Dramas (1880-1950).
Versuch über das Tragische.
© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978

© Traducción del alemán de Javier Orduña
Traducción del alemán del Apéndice a la Teoría del drama moderno de Germán Garrido

Estudio introductorio
© Germán Garrido, 2011

Editorial DYKINSON, S. L. - Meléndez Valdés, 61- 28015 Madrid
Teléfonos (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
http://www.dykinson.es
http//www.dykinson.com
Consejo editorial: véase www.dykinson.com/quienessomos

ISBN: 978-84-9982-200-6
Depósito Legal: M-14646-2011

Preimpresión e Impresión:
SAFEKAT, S. L.
Belmonte de Tajo, 55 - 3.° A - 28019 Madrid

ÍNDICE

Estudio introductorio: Itinerario académico y formación intelectual 13
I. Teoría del drama moderno 16
II. Tentativa sobre lo trágico 43
III. A modo de conclusión 58
Notas 60

TEORÍA DEL DRAMA MODERNO

Introducción:
Estética histórica y poética de los géneros 67
I. El drama 72
II. La crisis del drama 78
1. Ibsen 80
2. Chéjov 90
3. Strindberg 97
4. Maeterlinck 115
5. Hauptmann 121

Transición:
Teoría del cambio de estilo 133
III. Tentativas de preservación 142
6. El Naturalismo 142

7. El teatro conversacional 146
8. El acto único 150
9. Reclusión y Existencialismo 155

IV. Tentativas de resolución 164
10. La dramaturgia del Yo (Expresionismo) ... 164
11. La revista política (Piscator) 168
12. El teatro épico (Brecht) 175
13. El montaje escénico (Bruckner) 181
14. La función del drama imposible (Pirandello) 188
15. El monólogo interior (O'Neill) 195
16. El yo épico como traspunte (Wilder) 199
17. El misterio sobre el tiempo (Wilder) 206
18. El recuerdo (Arthur Miller) 214

En lugar de conclusión 223
A propósito de la nueva edición de 1963 225
El mito en el teatro moderno y el teatro épico. Un apéndice a la *Teoría del drama moderno* ... 227

Notas 233

TENTATIVA SOBRE LO TRÁGICO

Introducción:
Poética de la tragedia y filosofía de lo trágico 245

I. La filosofía de lo trágico 249
1. Schelling 251
2. Hölderlin 255
3. Hegel 259
4. Solger 269
5. Goethe 272
6. Schopenhauer 275
7. Friedrich Theodor Vischer 278

8. Kierkegaard 28
9. Hebbel 28
10. Nietzsche 29
11. Simmel 29
12. Scheler 29

Transición:
Filosofía histórica de la tragedia y análisis de lo trágico 29

II. Análisis de lo trágico 31
1. Sófocles: *Edipo rey* 31
2. Calderón: *La vida es sueño* 31
3. Shakespeare: *Otelo* 32
4. Gryphius: *Leo Armenius* 331
5. Racine: *Fedra* 33
6. Schiller: *Demetrius* 342
7. Kleist: *La familia Schroffenstein* 352
8. Büchner: *La muerte de Danton* 359

Notas 366

Estudio introductorio

ITINERARIO ACADÉMICO Y FORMACIÓN INTELECTUAL

En los quince años transcurridos desde la primera edición de los dos textos que aquí presentamos, Peter Szondi ha dejado de ser un perfecto desconocido para los lectores españoles, aunque se encuentra aún lejos de recibir la distinción como clásico de la teoría literaria que se le dispensa en el ámbito internacional. Desde su publicación en 1956, la *Teoría del drama moderno* ha vendido cientos de miles de ejemplares, convirtiéndose en un insólito caso de bestseller dentro de la germanística. Aunque ningún otro trabajo de Szondi alcanzó el éxito de su primer libro, sus estudios posteriores han contribuido de forma notable a la aproximación entre la crítica literaria y el pensamiento estético.[1] La *Teoría del Drama moderno* y la *Tentativa sobre lo trágico* conforman la primera fase de su labor teórica, consagrada al medio teatral, y equivalen respectivamente a su tesis doctoral y su escrito de habilitación. Ambos títulos forman parte por lo tanto de un itinerario académico que merece por distintas razones ser tenido por ejemplar. La tesis, compuesta por los tres primeros capítulos del texto definitivo, fue redactada en un tiempo récord bajo la atónita mirada de su director, Emil Staiger. A la grandeza de la vida académica germana (no exenta tampoco en esta época de sus miserias) se debe que Staiger no dudara un instante en conceder el máximo reconocimiento a un trabajo que contravenía algunas de

sus más firmes convicciones, mediando incluso para facilitar su rápida publicación en la prestigiosa editorial Suhrkamp. Por aquel entonces, a sus veinticuatro años, Szondi acumulaba ya a sus espaldas un complejo bagaje vital. Eludió por poco el destino final de los judíos húngaros salvándose en el famoso *Transporte de Kastzner* gracias a la notoriedad de su padre (Leopold Szondi, psicólogo creador del método que lleva su nombre), pero no se libró de permanecer recluido con su familia durante medio año en el campo de concentración de Bergen-Belsen.[2] Tras su llegada a Zúrich fue escolarizado en una lengua que no era la suya y tuvo que hacer frente a los traumas de la guerra en un entorno social que fomentaba la amnesia en beneficio de la paz social. La vocación de Szondi por la literatura fue temprana y su formación cultural se liga desde un principio a la órbita familiar (Anna Seghers era su tía política y la pintora Irma Seidler, antiguo amor de Lukács, estaba emparentada con su madre), al mundo del teatro (colaboró con el Teatro Nacional de Zúrich redactando los programas y pronto comenzó a publicar críticas de los estrenos) y al ambiente universitario de Zúrich durante los 50, marcado por la huella de Heidegger y el existencialismo. El acontecimiento más determinante para la gestación de su primer libro fue no obstante el descubrimiento casual de Adorno y *La filosofía de la nueva música* a través del *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

Tras la publicación de su tesis, Szondi se centró en la elaboración de su escrito de habilitación, que redactó en buena parte recluyéndose en la pequeña localidad alpina de Sils-Baselgia. En esta ocasión el texto no encontró la disposición unánimemente favorable de su libro anterior a causa, como se verá más adelante, de la problemática conexión entre la parte teórica y los estudios de obras in-

dividuales por lo que, ante las reticencias de Siegfried Unseld, editor de Suhrkamp, Szondi se vio obligado a publicar el trabajo en la editorial Insel. En junio de 1960 la *Tentativa sobre lo trágico* fue aceptada como escrito de habilitación por la Universidad Libre de Berlín y el año siguiente Szondi completó las pruebas reglamentarias para el ingreso en el cuerpo docente de la universidad con una conferencia sobre el *Anphytrion* de Kleist y una clase magistral sobre Benjamin y Proust. Ya en el departamento de literatura compara de la Universidad Libre promovió un espacio de encuentro intelectual invitando a los principales nombres de la teoría literaria europea. Sus clases, que preparaba con una extrema planificación como si de ensayos científicos se tratara, serían editadas de forma póstuma. Durante estos años se orientó al estudio de la poética y de la hermenéutica literaria, desviando además su foco de atención del teatro a la lírica y en particular a la obra de Hölderlin y Celan, con quien mantuvo una estrecha amistad. Los altercados de 1968 le posicionaron a favor de los estudiantes y con espíritu infatigable intentó sustituir las viejas dinámicas pedagógicas de la universidad por otras más democráticas y participativas. En 1970 Szondi decidió abandonar finalmente su plaza en la Universidad Libre para ocupar la vacante que dejaba Paul de Man en Zúrich, pero poco antes de iniciarse el año académico se quitó la vida en el Lago de Halen.

En el conjunto de la producción teórica de Peter Szondi la *Teoría* y la *Tentativa* se nos presentan como dos de sus textos más controvertidos. Ni la originalidad de la concepción general, ni la precoz solvencia en el manejo de referencias filosóficas, ni el brillante estilo lacónico y sentencioso que Szondi acuñaría en adelante como una marca personal libran a ambos textos en ocasiones de las limitaciones propias de dos obras primerizas. Medio si-

glo después de su publicación, al reconocimiento del lugar preeminente que ocupan en la historia de la teoría literaria debe acompañar una revisión de sus aspectos más objetables, y ello no tanto por un prurito de exactitud, sino más bien porque el sentido interno de un texto resulta más accesible a través de aquellos elementos que el tiempo ha terminado problematizando. Idéntico es el proceder del mismo Szondi cuando aborda el estudio del drama a través de los componentes cuya vigencia ha sido puesta en entredicho por la modernidad.

I. Teoría del drama moderno

La «tentativa» emprendida por Szondi en los dos textos es de signo opuesto: si en *Teoría del drama moderno* se propone desmentir la concepción ontológica de los géneros literarios sostenida por su maestro Emil Staiger, poniendo de relieve la necesaria historicidad de toda forma artística, en su estudio sobre la tragedia pretende demostrar, contra el parecer de su admirado Walter Benjamin, la existencia de un principio formal que subyace a las diversas mutaciones históricas del género y debe, por lo tanto, ser considerado un fundamento «intemporal» de lo trágico. Común a ambas empresas es, curiosamente, el recurso a la dialéctica hegeliana, de tal modo que si en el primer caso la relación dialéctica entre forma y contenido es el punto de partida para descubrir la sujeción del drama a un horizonte histórico concreto, en el segundo el mismo esquema dialéctico es esgrimido para probar la identidad profunda entre las más heterogéneas manifestaciones de lo trágico. Las contradicciones que se plantean entre ambas obras están pues relacionadas con la interpretación que una y otra presuponen de la dialéctica hegeliana o,

para ser más exactos, con los intérpretes de Hegel que una y otra obra asumen como guía metodológica para abordar su objeto de estudio. En efecto, la poderosa presencia de Hegel tanto en la *Teoría* como en la *Tentativa* está fuertemente mediatizada por las lecturas que de su teoría estética proponen Georg Lukács, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno, autores que acompañan a Szondi a lo largo de toda su singladura, pero cuya influencia resulta especialmente relevante en sus primeras obras. Szondi invoca sus nombres al frente de la *Teoría* para emplazar las coordenadas intelectuales de su trabajo, mientras que en la *Tentativa* lleva a cabo una confrontación directa con el trabajo de Benjamin sobre el *Trauerspiel* alemán y permite además adivinar la sombra de Lukács en varios de sus asertos. Sólo la ausencia (relativa) de Adorno en la *Tentativa* interrumpe la relación continuada de Szondi con los comentaristas de Hegel, pero ese silencio resulta tanto más significativo por cuanto apunta directamente al giro conceptual que se produce en su segundo libro, donde puede afirmarse que Szondi traiciona algunos de los principios adelantados en la *Teoría*.

Junto a las modulaciones que recibe la dialéctica hegeliana en la *Teoría* y la *Tentativa*, el examen conjunto de ambos textos debe esclarecer la espinosa cuestión acerca del estatus poético que Szondi concede a las categorías genéricas de «lo trágico» y «el drama». Sobre todo en el segundo caso el uso del término genérico parece atravesado por malentendidos e imprecisiones de diverso signo que sólo pueden apreciarse en su justa medida partiendo del contexto crítico en el que se emplaza la obra. La primera mitad del siglo XX asiste a un rebrotar del método especulativo en el campo de la germanística que se enmarca en un reacción generalizada de las disciplinas humanísticas contra el positivismo triunfante del siglo an-

terior.[3] En el ámbito de los géneros literarios este giro se traduce en una recuperación de la teoría goetheana de las *Naturformen*, las formas naturales de la poesía que preceden a toda realización artística y se distinguen claramente de las clases genéricas (*Arten*), entendidas como simples realizaciones históricas.[4] Julius Petersen desarrolló esta teoría de forma gráfica sobre la base de una rueda en cuyo centro se emplazan las formas naturales (identificables con la tríada de lo épico-lírico-dramático) relegando al radio sus posibles concreciones.[5] Por otro lado, la *Morphologie der Pflanzen* de Goethe ofreció también una productiva base teórica para el estudio de los géneros literarios: recurriendo al símil botánico, los géneros podían entenderse como ramificaciones particulares de una tradición literaria, lo que proporciona una base para el estudio de su transformación histórica a partir de los elementos que permanecen invariables.[6] La tendencia que se adivina tras estas propuestas se vio reforzada en los años de postguerra, cuando la difícil situación que atraviesa la cultura del país propicia que los estudios filológicos se refugien en un culto clasicista a las formas intemporales del arte. La hermenéutica de Heidegger encuentra cierto acomodo en esta actitud por cuanto predica una supeditación del individuo a la autonomía de la obra artística como manifestación del ser. En este contexto, Emil Staiger publica sus *Conceptos fundamentales de poética*,[7] libro que durante más de una década fijará los fundamentos teóricos de la germanística. Atendiendo al doble sentido que detentan los componentes de la tríada épica-lírica-drama, términos que funcionan como conceptos clasificatorios (*Sammelbegriffe*) de los géneros históricos, pero también como modalidades intemporales del discurso literario, Staiger se propone despejar esa ambigüedad recurriendo una vez más a la distinción de

Goethe entre clases genéricas y formas naturales. Las formas naturales son reformuladas por Staiger desde una óptica fenomenológica para dar cuenta de las actitudes elementales que el autor mantiene respecto a la obra, actitudes que son a la vez equiparables con las tres posibles orientaciones temporales del ser: lo lírico remite al pasado, lo épico se centra en el presente y lo dramático se orienta al futuro. La gran aportación de Staiger consiste en restringir el uso de los adjetivos «lírico», «dramático» y «épico» para estas modalidades existenciales del discurso literario y reservar los sustantivos «lírica», «drama» y «épica» para dar cuenta de los marbetes clasificatorios que componen la tríada. Deslindando los ejes sincrónico y diacrónico que intervienen en la formación de los conceptos genéricos, Staiger obtiene una mayor precisión terminológica que mantiene su vigencia incluso en el supuesto de que quiera cuestionarse su fundamentación ontológica de los discursos poéticos.

Como alumno y teórico discípulo de Staiger en el seminario de germanística de Zúrich, Szondi no podía obviar su definición de los géneros literarios en una tesis doctoral consagrada al drama moderno. Lejos de intentar pasar por alto la cuestión, Szondi inicia su estudio posicionándose directamente contra una concepción de los géneros basada en categorías ahistóricas. Szondi adivinaba, en efecto, demasiado bien, las implicaciones ideológicas de una teoría poética desatenta al devenir histórico y su último deseo era basar la noción del drama en una entidad abstracta e inmutable. ¿Cuál es entonces el sentido último del género «drama» que Szondi toma como presupuesto de su investigación? No resulta fácil dar una respuesta clara a este interrogante desde el momento en que la introducción del libro y el capítulo inicial, destinado a enumerar los rasgos definitorios del género, pa-

recen aportar ya hipótesis contradictorias. En el texto introductorio «Estética histórica y poética de los géneros literarios», Szondi contrapone la opción teórica que sigue su propio director de tesis con la opuesta, desarrollada en el *Breviario Estético* de Benedetto Croce. Croce aboga por un cuestionamiento radical de las nociones genéricas, entendiendo que la obra artística responde a un acto de creación individual no supeditado a la previa existencia de entidades categoriales. Entre uno y otro extremo, Szondi encuentra una forma de salvar el valor instrumental de las categorías genéricas devolviéndoles su condición de productos históricos que responden a los intereses de contextos socio-culturales determinados. Resuena con claridad en las palabras de Szondi el Adorno de la *Filosofía de la nueva música*, y en particular su advertencia de que el intento de definir los límites del fenómeno musical a partir de categorías psíquicas o antropológicas pasa por alto que toda definición artística, por muy universal que pretenda ser su objeto, está siempre condicionada por un horizonte estético que a su vez lo es también, irremediablemente, social y político.[8] El género se entendería entonces como expresión articulada de una particular realidad histórica (como sucede con la novela en la obra de Lukács), aunque, como veremos a continuación, no como mero síntoma o reflejo de esa realidad.[9] Su existencia es en definitiva tan contingente como la del fenómeno social que lo origina, por lo que el estudio de ese origen proporciona las claves para entender su oculta motivación y las razones de su caducidad. Efectivamente, en la parte final de la introducción, el drama se define según los parámetros de un género histórico: una forma literaria surgida durante el Renacimiento que alcanza su punto culminante con el neoclasicismo francés del XVII y conoce su fase final de esplendor con los autores ale-

manes de la *Klassik,* en los albores del siglo XIX. La vida del género corre pareja a la ascensión de la clase burguesa, refleja su visión del mundo tanto en los temas tratados como en la forma de articularlos y da voz a los conflictos que la enfrentan a otros grupos sociales o se agitan su interior, un diagnóstico que Szondi comparte con el que Lukács plantea en *Sociología del drama moderno.*[10] «La noción de drama está sujeta a la historia, no sólo en su contenido, sino en su origen», concluye Szondi, para añadir que el empleo del término «dramático» en su trabajo no implicará, como en el caso de Staiger, referencia a cualidad alguna, sino que designa exclusivamente todo lo relativo a la tradición histórica del drama.

En el capítulo primero Szondi pasa a enumerar los elementos que caracterizan a su entender el «drama» antes de proceder a mostrar su pérdida de vigencia en la modernidad. En el intermedio, esto es, en el ámbito de relación interpersonal del presente, encuentra el drama su exclusivo espacio de representación, por ser ésta la única dimensión en la que alcanza su plena realización la libertad individual y la voluntad resolutiva propias del hombre renacentista y la cultura burguesa. Partiendo de este rasgo central extrae Szondi, de forma consecuente, todos los que le siguen: su sujeción al diálogo como única vía de acceso al otro; su carácter absoluto, por cuanto excluye todo lo ajeno a ese presente inmediato del encuentro; la ausencia de la instancia autorial, dado que la progresión de la obra es siempre el derivado lógico de la acción interpersonal y no la proyección de una entidad creadora; el distanciamiento del espectador, pues el espectáculo pretende provocar en éste la total identificación o en su defecto la completa indiferencia respecto al mundo cerrado que se recrea, y no una participación o intervención crítica en sus mecanismos; una puesta en es-

cena coherente con el carácter autónomo, completo y excluyente del entorno representado; y, por último, una forma de interpretación que prima la fusión entre actor y personaje antes que su confrontación. En suma, para Szondi el drama se singulariza por el carácter primigenio de su discurso, por el hecho de que lo representado es en todo momento un puro acontecer originario y no la referencia secundaria a un suceso externo o anterior. El drama elude la cita y rechaza el comentario, es decir, descarta toda alusión a lo que pueda tener lugar más allá del escenario, en la misma medida en que pretende limitarse al devenir inmediato promovido por el encuentro de caracteres a través del diálogo. Las unidades de tiempo y lugar son sólo la lógica prolongación de la continuidad exigida por el carácter primigenio de la acción representada. El drama, en definitiva, «no surge gracias a un yo épico que se interne en la obra, sino merced a la superación, continuamente alcanzada y anulada continuamente, de la dialéctica interpersonal, hecha palabra mediante el diálogo». Preside esta concepción del drama su carácter absoluto, que Szondi fundamenta a partir de la definición hegeliana del género. El drama, tal y como se afirma en la *Estética*, supera la parcialidad de la lírica y la de la épica en una nueva forma de objetividad donde el encuentro entre posturas opuestas termina dando lugar a una más elevada convergencia de pareceres.[11] El desarrollo de la obra es el que naturalmente se deduce de la acción concertada entre los principios enfrentados, no precisando el drama de ningún elemento externo para alcanzar esa resolución. El drama, en suma, es cerrado y absoluto porque se basta a sí mismo para poner en funcionamiento el mundo representado, propiciar el desarrollo lógico del conflicto que determina el contacto entre sus elementos

internos y conducir los antagonismos así suscitados hasta sus últimas consecuencias.

Es evidente que ni los rasgos aquí enumerados responden a la caracterización descriptiva de un género histórico, ni esta definición es el resultado de un procedimiento inductivo que haya extraído sus componentes de un corpus representativo. El «drama» que nos presenta el primer capítulo no es un género dotado de una tradición filológicamente demostrable, sino una idea, una abstracción a la que Szondi asocia una serie de componentes generales para enfrentarla a otra abstracción, la de lo épico, portadora de los componentes opuestos. En el «Prólogo epistemocrítico» al *Origen del «Trauerspiel» alemán*[12], Walter Benjamin parte de este uso terminológico al distinguir entre el *Trauerspiel* como idea y como concepto: el primero es el término que maneja la filosofía del arte, el segundo el que emplea la historia de la literatura. Benjamin critica la inútil prolijidad del método inductivo usado por la historia literaria para el estudio de géneros o épocas históricas, método que presupone la resistencia del objeto estudiado a cualquier generalización lingüística. El escepticismo frente a la abstracción está justificado cuando se pretende que el término sustituya como concepto una realidad reacia a la simplificación, pero no cuando se le hace intervenir como nombre que remite el campo analizado al nivel explicativo de las ideas: «Lo que tales nombres no pueden hacer como conceptos lo consiguen sin duda en cuanto ideas, en el seno de las cuales lo parecido no llegará al solapamiento, pero lo extremo llega hasta la síntesis.»[13] Los conceptos de la historia literaria funcionan conforme a la teoría clásica de las categorías, como conjuntos que abarcan todos aquellos elementos que comparten una serie de rasgos suficientes y necesarios. Ese modo de relación inclusiva está ausente

en la idea, cuya formulación en términos extremos persigue el enfrentamiento con los extremos opuestos:

> Las diferencias y extremos que, desde el punto de vista de la historia de la literatura, el análisis amalgama y relativiza como algo en devenir, acceden en el desarrollo conceptual al rango de energías complementarias, apareciendo la historia solamente como el borde coloreado de una simultaneidad cristalina. A la filosofía del arte le resultan necesarios los extremos, mientras que el decurso histórico sin duda le resulta trivial.[14]

Volviendo a Szondi, el drama se perfilaría entonces como una idea contrapuesta en su devenir histórico al principio antitético de la épica.[15] El juego de esta confrontación permite alumbrar un proceso que pasaría desapercibido al más escrupuloso examen filológico. Que, en efecto, «el drama» de la *Teoría* asume esta condición y no, como parece insinuar el texto introductorio, la de un género históricamente delimitable, lo demuestra el que, en el capítulo dedicado a Ibsen, Szondi parta del *Edipo* como ejemplo de estructura analítica afín al drama.[16] Confirma también esta hipótesis el carácter selectivo del corpus analizado por Szondi para rastrear la evolución del drama moderno. Lo cierto es que un corpus dramático más exhaustivo no hubiera permitido inducir la idea del drama entendida como figuración de un principio extremo que atraviesa la historia de la literatura teatral. Esta idea puede ser puesta en relación con las más diversas piezas individuales, pero en vano se querrá ver reproducidas en éstas los rasgos generales atribuidos a la idea. El mismo Brecht recurre a este uso de los nombres como ideas antitéticas en su conocida distinción entre el teatro épico y el aristotélico.

La contradicción entre el sentido concedido al término «drama» en la introducción y la que se desprende del primer capítulo no llega tampoco a esclarecerse en el análisis individual de los autores, ni en el epígrafe que, bajo el título «Teoría del cambio de estilo», equipara el desplazamiento formal sufrido por el drama con el que experimentan otras artes en el periodo finisecular. Las incongruencias que, respecto a la forma clásica del drama, registra la obra de los autores estudiados, son equiparadas aquí al monólogo interior de la novela moderna, a la ruptura de la perspectiva en las artes plásticas y a la revolución de la música atonal. Todos estos fenómenos expresan el surgimiento de una nueva realidad social y psicológica a la que ya no se ajustan las formas convencionales de la era burguesa. Lejos de despejar la incógnita acerca del criterio con el que se emplea el término «drama», la comparación intermedial aumenta la confusión al plantear ejemplos de evolución artística que se ajustan a un relato historiográfico convencional, y que sólo en el caso de la novela se refieren explícitamente a un género, y no a una corriente o movimiento.[17] Es importante retener esta indeterminación semántica porque sin duda afecta tanto al desarrollo como a las conclusiones de la *Teoría*, y sus ecos se dejarán sentir incluso en la *Tentativa*. Por otro lado, dada la importancia que reviste la noción de cambio en la concepción dramática de Szondi, resulta ocioso intentar comprender la entidad genérica que el autor nos propone obviando su sujeción a la dinámica histórica. Es aquí, en la definición del principio de transformación genérica, donde interviene como pieza angular del método propuesto por Szondi la dialéctica hegeliana.

Sin duda fascinado por las posibilidades interpretativas que descubre la relación entre espíritu epocal y forma

artística en la *Teoría de la novela* de Lukács, Szondi se propuso llevar a cabo una empresa semejante con el drama. Recordemos que Lukács, influido a su vez en parte por el idealismo romántico, entendía la épica como expresión totalizadora de una comunidad que no conoce aún la fatal escisión entre sujeto y naturaleza, siendo la novela el producto de un tiempo donde el autoconocimiento del individuo se alcanza sólo a costa de la resistencia que le opone su mundo.[18] En la medida en que la relación del sujeto con el mundo se modifica lo hace también el modo en que encuentra su correspondencia formal en el arte. De este modo, la forma literaria que propicia la concordancia en un momento histórico determinado queda obsoleta cuando se ha perdido el impulso que la inspiró. El paso siguiente consistiría en entender esa forma, no como libre creación del sujeto (conforme al pensamiento romántico), sino como material artístico dotado de una entidad propia, es decir, perteneciente al espíritu objetivo hegeliano y, por lo tanto, históricamente determinado. Conforme a esta interpretación de la dialéctica hegeliana que Adorno formula a partir de la música de Schönberg, el espíritu objetivo demanda una respuesta al material artístico que éste no siempre es capaz de ofrecer. En ese sentido, Adorno afirma que los sonidos tonales se han vuelto irremediablemente «falsos» para el estadio contemporáneo de la técnica artística, porque el proceso histórico a través del cual ha perdido su peso la tonalidad es irreversible.[19] En estas palabras se adelanta ya la posibilidad que Szondi toma como premisa para su investigación: siendo la forma el correlato directo del contenido histórico o, tal y como lo formula el mismo Adorno a partir de Hegel, siendo la forma contenido «sedimentado», parece lógico imaginar que, en los periodos de transición entre dos realidades históricas, persistan mo-

delos formales que han perdido su sustrato original, momentos en los que el escritor dispone sólo de unos medios en los que no puede encontrar soluciones técnicas a los problemas que se le plantean, y que además le arrastran en un sentido contrario al que le exige el espíritu objetivo a causa de la tendencia con la que fueron originalmente concebidos. La dialéctica que articula el movimiento histórico de forma y contenido convierte sin embargo estas contradicciones en el punto de partida para el hallazgo de soluciones que se ajusten a la nueva realidad. El género, más allá de las convenciones normativas que imponen las poéticas y preceptivas clásicas, se entiende aquí como el cauce en el que se realiza la unidad entre material artístico y espíritu objetivo, y el desajuste entre uno y otro como el principio que posibilita los fenómenos de transformación. En buena medida esta concepción aparece ya claramente formulada en el epígrafe «Expresionismo como objetivismo», recogido en la *Filosofía de la nueva música*. Sostiene Adorno en estas páginas que el expresionismo musical fracasa en el intento de trasladar su tema principal, el del sujeto absoluto, porque los medios artísticos de que dispone (los medios expresivos heredados del Romanticismo) terminan poniendo en evidencia que el individualismo de ese sujeto está determinado por un orden social coactivo.[20] Con ello la música expresionista recae en los convencionalismos que pretendía dejar atrás, pero a la vez anticipa involuntariamente el objetivismo de la música dodecafónica.

Sin apenas variantes, esta misma aplicación al ámbito artístico de la dialéctica hegeliana es la que Szondi va a recuperar en su análisis del drama moderno. El drama clásico (el que tiene su más genuina expresión en el Teatro Isabelino) se entiende como la expresión natural de un sujeto que reafirma su libertad de acción y pensamiento a

través del diálogo. Es la confianza en los frutos que procura ese diálogo lo que encuentra su directa correspondencia en el drama, y es la aparición de nuevas preocupaciones temáticas que cuestionan esa confianza lo que termina resquebrajando la autonomía y unidad del género. En cuanto a la realidad de los procesos históricos a los que debía enfrentarse el drama en la era moderna, Szondi encontró una certera descripción de sus características más relevantes en la *Sociología del drama moderno* de Lukács. Este ensayo, cuya influencia en el libro de Szondi es seguramente mayor incluso que la ejercida por la *Teoría de la novela*, corresponde a los capítulos iniciales de un proyecto más vasto, la *Historia del desarrollo del drama moderno*. En él, Lukács caracteriza el drama como órgano de expresión privilegiado de la clase burguesa y producto de un tiempo cuyo acendrado intelectualismo dificulta una representación sensorial de los conflictos humanos.[21] Cuando se detiene a examinar la fisonomía que presenta la sociedad a la que debe dirigirse el drama, Lukács reconoce la tensión entre individuo y masa que Georg Simmel[22] veía como el principal síntoma de la modernidad: si la época que vio nacer el drama estaba dominada por un claro individualismo que permitía la libre expresión del sujeto particular porque no existía fricción entre la voz individual y el interés colectivo,[23] la posterior evolución de la sociedad burguesa conlleva un proceso de uniformización y masificación que provoca la reacción del sujeto a través del culto a la personalidad: «Antes la vida misma era individualista, ahora lo son los hombres; o más aún sus convicciones, su programa vital. (...) el drama antiguo (...) era el drama de los grandes individuos, el actual es el del individualismo».[24] Extrañamiento y aislación señalan el lugar del individuo moderno, que encapsulado en una subjetividad enfermiza se esfuerza en

vano por recomponer el vínculo con un mundo perdido. Es significativo que Lukács tome de Schiller el término ingenuo (*naiv*) para definir al individuo del drama clásico frente a la sentimentalidad del moderno, evidenciando así una deuda con la tradición idealista que indirectamente se transmite también a la obra de Szondi.[25] Lo fundamental para Lukács es que la forma clásica del drama, su carácter absoluto, no está preparada para dar cuenta de lo que tiene de característico ese nuevo hombre. El componente introspectivo del individuo que toma conciencia de su sujeción a un entorno escapa a un género que tiene su límite referencial en la esfera de la acción. Por el contrario, la nueva realidad psicológica resulta ser mucho más accesible para la novela, lo que permite concluir que «como tema de la obra literaria, la vida se ha hecho –resumiendo– más épica o mejor aún más novelística de lo que había sido hasta ahora.»[26] La respuesta más decidida que el teatro puede dar a este reto es el drama individualista, un intento de trasladar la peripecia al interior del personaje situando en su problemática el centro de interés de la pieza, tal y como Lukács lo ilustra con ejemplos de Ibsen o Hebbel. El drama individualista se hace eco de la patología de la modernidad diagnosticada por Simmel, pero al mismo tiempo no deja de revelar las limitaciones formales del drama, que sólo reforzando su fundamento teórico e «intelectual» puede dar cuenta de una experiencia que ya no acierta a representar con medios genuinamente teatrales.

Cincuenta años separan el texto de Lukács y la *Teoría del drama moderno*, tiempo suficiente para adoptar una perspectiva más amplia sobre las tribulaciones de la forma dramática en la literatura moderna. Un tiempo en el que esa realidad épica que, a juicio de Lukács, escapa al ámbito de la forma dramática, ha encontrado una vía

de realización idónea en el lenguaje teatral que Brecht erige sobre las intuiciones de Erwin Piscator. A ello se añade que, como señala Szondi en su introducción, los límites del objeto de estudio sólo pueden apreciarse cuando sus fundamentos han sido cuestionados hasta la raíz por la evolución histórica, cuando «lo que en su día fuera palmario resulte problemático y lo que fuera incuestionable cuestionable». Szondi cree haber alcanzado la distancia que le permite evaluar con garantías el desarrollo del drama como un proceso aún abierto pero ya irreversible y se propone relatar ese proceso de crisis y transformación que Lukács sólo puede comentar desde la inmediatez del testigo contemporáneo. Es importante resaltar que, aunque Szondi asume la visión marxista del mundo moderno que recibe de Lukács, prefiere omitir en su trabajo una exposición directa de la realidad histórica en la que se instala el drama, entendiendo con Adorno que el impulso conformador del contexto epocal se hace ya manifiesto en el interior de la obra. Tres son los momentos elegidos por Szondi para retratar las transformaciones del drama moderno: una primera fase de crisis, donde se evidencia la incapacidad del drama para ofrecer respuestas satisfactorias a una nueva constelación conflictiva entre el individuo y la sociedad, unas «tentativas de preservación» que agrupan los distintos intentos de salvar la forma original del drama recurriendo a los más variados subterfugios y, finalmente, las «tentativas de resolución» con que pretende reestablecerse la correspondencia entre el espíritu objetivo del proceso histórico y la forma artística. La última de las tres partes fue añadida después de haber leído Szondi la tesis doctoral y con vistas a su posterior publicación como monografía. Es también la sección que más recelo ha despertado entre la crítica, mientras que existe unanimidad al considerar su análisis del

periodo crítico como el momento más brillante de la investigación.[27]

El carácter absoluto del drama se apoya en tres pilares: el tiempo presente, el espacio interpersonal y la acción en libertad. La obra de los tres primeros autores examinados por Szondi –Ibsen, Chéjov y Strindberg– desvela el resquebrajamiento de estos tres pilares bajo el peso de una temática desconocida para los dramaturgos del teatro isabelino o la *tragédie classique*. En Ibsen, la suerte de los personajes no se juega en el presente de la escena, sino que ha sido ya decidida en un pasado al que obsesivamente regresan sus recuerdos. El recurso empleado por Ibsen para actualizar ese pasado es la estructura analítica, que decanta la trama en función de los hechos que son revelados. Pero el carácter absoluto del drama rechaza por naturaleza toda referencia a lo que se emplaza en el exterior de la escena, ya sea un exterior físico, temporal, o psicológico, y el desplazamiento del centro de interés a unos sucesos pretéritos cuya representación se hurta al espectador supone una disrupción en la forma cerrada del drama, cuyos límites expresivos son así puestos al descubierto. En la recuperación de su pasado los personajes adoptan además esa actitud contemplativa respeto a sus padecimientos que para Lukács distinguía la vivencia sentimental del héroe en el drama moderno frente a la ingenua e inconsciente asunción de su suerte por el héroe del clásico.[28] Todas estas consideraciones no impiden a Szondi admirar el genio que evidencian las soluciones adoptadas por Ibsen, dando así a entender que los periodos críticos de desajuste que atraviesa un género literario pueden ser al mismo tiempo los más fructíferos. La función que desempeña la estructura analítica en las obras de Ibsen encuentra su equivalente en los falsos monólogos o soliloquios de los dramas de Chéjov. La soledad de unos

individuos que contemplan impotentes la frustración de todas sus aspiraciones como efecto del tiempo destructor no es un conflicto que pueda derivarse del diálogo o la acción encontrada de los personajes. Los monólogos descubren una dimensión interior de la experiencia individual que desconocía el drama clásico. Como señala Szondi aludiendo otra vez a Lukács, nada tienen en común estos monólogos con los apartes del drama renacentista, donde el espectador era hecho partícipe de unas motivaciones que debían pasar inadvertidas a las otras figuras. El monólogo de Chéjov resulta del todo indiferente para el desarrollo de la trama porque es en realidad el medio por el cual el espectador accede al lugar donde se desvela la suerte de los personajes: el ámbito de sus recuerdos y sensaciones. El lenguaje que se hace eco de esas impresiones sólo puede ser un lenguaje lírico, un lenguaje dotado de tal entidad que incluso los silencios son portadores de significado. Los dramas de Chéjov muestran el paso constante del drama a la lírica a través del monólogo, que irrumpe incluso en medio del diálogo para desmentir su supuesta función comunicativa, reemplazándola por la testimonial de la voz interior. Desmentida la vocación absoluta del drama por la deixis temporal en Ibsen, que señala más allá del presente del acontecer inmediato, y por la introspectiva en Chéjov, que lo hace fuera del ámbito interpersonal, llega el momento de dar al traste con la acción como único elemento impulsor de la pieza. La insuficiencia del suceso para dar soporte al asunto dramático es lo que se pone de manifiesto en la obra de Strindberg y su drama subjetivo, donde la interiorización del asunto que ya se advierte en Chéjov desborda el soliloquio para teñir la totalidad de la pieza. La sospecha de que cuanto acontece en el escenario es sólo proyección de una conciencia acaba con la pretendida objetividad de la

forma dramática. En el drama subjetivo de Strindberg el suceso parece exigir la existencia de una mirada externa, la de la figura central, que asiste a la representación de sus demonios interiores. Ese distanciamiento épico de la conciencia sumida en su autocontemplación encontrará finalmente una fórmula ajustada de representación en el drama de estaciones (*Stationendrama*), donde los cuadros que componen la pieza se suceden ante la mirada atenta del héroe formando el itinerario de su periplo interior.[29] Aunque las soluciones técnicas que ofrecen Ibsen, Chéjov y Strindberg difieren en la medida en que lo hace también la orientación de sus preocupaciones temáticas, los tres autores apuntan con sus respectivas propuestas a un mismo fenómeno: la interrupción de la dialéctica interna que rige la mecánica del drama. La causalidad que determina el devenir del drama clásico, donde el encuentro de caracteres contrapuestos moviliza una maquinaria que encadena las sucesivas intervenciones de los personajes para evolucionar hacia un desenlace necesario, pierde su efectividad cuando el individuo involucrado en la acción se distancia del mundo representado, cuando lo subjetivo y lo objetivo adquieren una autonomía irresoluble que demanda un punto de vista externo al devenir escénico para ser comprendido. Ese punto de vista es precisamente el adoptado por el testigo ocasional en los dramas de Hauptmann, el personaje introducido por el autor en un entorno de degradación social que determina la suerte de los personajes coartando la libertad que exige toda evolución dramática. La temática sociopolítica del naturalismo impone un tratamiento crítico y distanciado que contradice la naturaleza del drama, como más adelante sabrán apreciar Piscator y Brecht. Aunque es incapaz de renunciar definitivamente a la apariencia formal del drama en sus obras, Hauptmann necesita recurrir al

juicio evaluador del testigo externo para apuntalar una construcción que de lo contrario se vendría abajo, privada de la dinámica interpersonal que articula la acción dramática. En las obras de Maeterlinck examinadas por Szondi esa inmovilidad ya se ha producido desde el momento en que la acción es sustituida por la situación, que paraliza a los personajes ante la inminencia de una confrontación con la muerte.

Recordemos que la idea del drama que aquí se tambalea es la que Hegel define en su *Estética*, es decir, una concepción del género basada en categorías epistemológicas (la pareja conceptual objetivo-subjetivo) y en unos ideales estéticos marcadamente clasicistas. Confirma ese clasicismo la referencia de Szondi a *La técnica del drama* de Gustav Freytag, una guía de escritura teatral ampliamente divulgada en Alemania durante la segunda mitad del siglo XIX en la que, evidenciando la deuda del realismo alemán burgués con el ideal artístico de la *Klassik*, se transmitía un modelo unitario de drama ajustado al conocido esquema del triángulo.[30] Es importante retener que la definición del género manejada por Szondi arranca sobre todo de estos referentes, pues el desajuste entre tema y contenido que precipita la crisis del drama moderno adquiere la apariencia de un proceso inevitable en la medida en que se parte de una idea restrictiva de la forma genérica y se inserta esa idea en un contexto histórico particularmente problemático. La *Teoría del drama moderno* responde en buena medida a la misma dinámica interna que el género por ella estudiada. Si éste funciona como el artefacto de un invisible dios relojero, de tal modo que el contacto entre las distintas piezas mantiene en marcha el mecanismo interno hasta la final consumación de los tiempos, otro tanto puede afirmarse del dispositivo teórico concebido por Szondi. Drama y épica son

aquí la tesis y antítesis de un proceso histórico cuyo avance está determinado por la interacción entre los principios involucrados. A finales del siglo XIX la crisis del drama producida por la incongruencia entre forma artística y realidad histórica conduce el teatro europeo a una encrucijada: por un lado surgen diversos intentos restauradores de salvar la forma amenazada, por el otro se producirá una plena asunción de los desafíos planteados por las nuevas preocupaciones temáticas para, de acuerdo con la escisión entre sujeto y objeto que se manifiesta ya en las muestras epigonales del drama, dar pie a un lenguaje teatral ajustado a una realidad eminentemente épica. El triunfo definitivo de la segunda opción no es fruto de la casualidad, desde el momento en que estaba secretamente anticipado por un proceso histórico que termina dando la razón a las formas literarias que más se le aproximan. La fuerza impulsora del proceso histórico no apunta aquí a la mano interventora de una oscura teleología, antes bien se limita a nombrar el origen de las orientaciones temáticas que friccionan con la forma dramática. El desarrollo del drama en la literatura moderna se entiende como producto exclusivo y necesario de esa fricción, de modo que los diferentes eslabones que conforman la cadena del desarrollo del género avanzan hacia el encuentro con la epicidad de la vida moderna incluso cuando parece que se alejan de ella. De este modo, la *Teoría del drama moderno* progresa hacia unas conclusiones tan perfectamente anticipadas por sus premisas teóricas que ni siquiera necesitan ser formuladas al final del libro.

Entre las corrientes que ejercen «denodada resistencia al avance del proceso histórico» sitúa Szondi el naturalismo, la pieza conversacional y los «monogramas» (*Einakter*). Mientras el naturalismo rastrea entre las clases humildes restos de la conciencia ingenua que carac-

terizaba a la antigua burguesía, en busca de un filón donde seguir explotando la forma dramática, la pieza conversacional explora esa veta centrándose en el medio lingüístico por excelencia del drama, el diálogo. Y si la reclusión del naturalismo en las clases populares sólo repite la separación entre sujeto y objeto de la epicidad moderna confrontando en este caso la mirada (compasiva) del burgués y la imagen padeciente del obrero, la insistencia de la pieza conversacional en el diálogo sólo evidencia que éste ha dejado de ser vehículo de mediación intersubjetiva para devenir en mera conversación. No importa cuánto se esmeren los autores naturalistas o los del *well-made-play* en tratar asuntos políticos o sociales de la más palpitante actualidad, sus obras evidencian siempre el uso más o menos explícito de una forma teatral ajena al distanciamiento épico que impone la realidad histórica. En este punto no pueden dejar de resultar decepcionantes las páginas dedicadas a *Esperando a Godot*, entendida por Szondi como una mera parodia de la pieza conversacional, cuando lo que realmente está en juego en la obra de Beckett es una reinterpretación de las categorías de sujeto y objeto que sustentan la concepción de lo épico y lo dramático. Por su parte, el «monograma» (Maeterlinck) sacrifica la unidad compositiva del drama por el fragmento selectivo de la escena, donde no puede llegar a completarse la síntesis objetiva a la que apunta la construcción dramática. Sin embargo, la situación extrema en la que se emplaza a la figura central revive lo que ha sido abortado por la estructura de la obra, y en la confrontación del personaje con la muerte surgen las últimas chispas de la tensión dramática. La cuarta vía señalada por Szondi para la preservación del drama, la que señala el existencialismo, merece mención aparte por el especial significado que tuvo el teatro de Sartre para el autor du-

rante su época estudiantil. La interpretación existencialista de Heidegger constituyó un tema de agitada discusión en el campus universitario de Zúrich durante los años cincuenta a la que el joven Szondi no fue tampoco ajeno.[31] El principal asunto en liza, la posibilidad de salvar la idea de libertad desde el principio del «ser en el mundo», es precisamente el asidero al que se agarra el existencialismo para intentar restituir por última vez la forma del drama. Consciente sin embargo de que las condiciones en que se desenvuelve la vida del hombre moderno no contribuyen a hacer manifiesta esa libertad, el teatro existencialista debe situar a los personajes en un entorno de enclaustramiento forzado, una burbuja que les aísla del entorno épico en que se desarrolla su existencia habitual. Sólo así, resaltando los factores ambientales que favorecen una toma de conciencia de su libertad por parte del individuo, puede ponerse en funcionamiento el desarrollo dramático de la pieza. Al asumir conscientemente la persecución de una imagen del hombre que el mundo encubre, el existencialismo debe recurrir a elementos situacionales extremos, pero esa circunstancia es precisamente la que le libra del artificio en que puede incurrir el drama epigonal de un Ibsen.

Sorteados los meandros de la resistencia a lo épico, Szondi procede a revisar algunas variantes de su apropiación en el teatro más reciente. Las «tentativas de resolución» que Lukács no había podido conocer al escribir su estudio sociológico del drama incluyen el teatro expresionista, el teatro épico de Brecht y su preparación escenográfica por parte de Piscator, el montaje de Ferdinand Bruckner, el drama en construcción de Pirandello y las propuestas de Eugene O'Neil, Thornton Wilder y Arthur Miller. Siguiendo la exposición de Szondi el teatro expresionista se limita a explotar las posibilidades ya

implícitas en el drama de estaciones de Strindberg. La estructura del cuadro secuencial, que emplaza al protagonista como sujeto aislado ante la representación de un mundo cuyo último origen es la conciencia del mismo personaje, reproduce la contraposición sujeto-objeto como única respuesta consecuente a la epicidad de la temática abordada. La purgación interior que debía experimentar el nuevo hombre reclamado por el programa artístico del expresionismo hace que la única vía de acceso al individuo en este teatro sea la contemplación del mundo representado como proyección visionaria del yo. Puede sorprender al lector en este punto lo poco que Szondi añade aquí a lo ya adelantado en el capítulo sobre Strindberg si, tal y como da a entender, lo que ahora se nos presenta es una resolución efectiva del desafío planteado por la materia épica y no sólo un síntoma más de la crisis del drama. Más aún le sorprenderá el somero repaso con que Szondi liquida la aportación escenográfica de Piscator y la teórica de Brecht, teniendo en cuenta que, en tres textos capitales de estos dos autores –el *Teatro político* de Piscator, el *Pequeño Órgano* de Brecht y el célebre listado contrastivo del teatro épico y el aristotélico que éste incluyó en las *Observaciones a la ópera «Ascensión y Caída de la ciudad de Mahagonny»*–, se resume el destino final del drama moderno que Szondi persigue a lo largo de todo su libro. En Piscator, Szondi valora la incorporación de elementos técnicos extraídos de los nuevos lenguajes representativos (fundamentalmente el cine) para agudizar la confrontación épica entre la materia representada y la actitud crítica del espectador. El escenario pierde definitivamente el valor autorreferencial que poseía en el drama para devenir mostración de una realidad inabarcable. Szondi renuncia a analizar la obra de Brecht, tal vez por considerar obvia su adecuación a las

exigencias épicas del teatro político, y se limita a mostrar cómo su programa teatral asume la insuficiencia de la síntesis objetiva dramática para dar cuenta de los nuevos procesos históricos.

La importancia de una obra como *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello reside para Szondi en que, desde los presupuestos de un lenguaje épico, se emplaza al espectador ante el tema de la descomposición del lenguaje dramático tradicional. De este modo, la confrontación entre sujeto y objeto propia del teatro épico adquiere una cualidad metadiscursiva, y la forma que presenta la obra resulta la lógica consecuencia de lo que afirma su contenido. Dos piezas de Thornton Wilder, *Nuestro pueblo* y *El largo ágape de navidad*, permiten a Szondi exponer sendas soluciones al problema del sujeto externo demandado por el teatro postdramático y al del tratamiento épico del tiempo. La problemática temporal que afecta al individuo moderno (atrapado entre la vivencia del tiempo interior y el sometimiento al tiempo aritmético y destructor que mide una existencia cosificada) conduce a Szondi hasta uno de sus autores predilectos, Proust. Szondi heredó de Adorno, pero sobre todo de Benjamin, la pasión por la *Recherche*, obra que recorre como subtexto medular buena parte de sus escritos.[32] En la *Teoría del drama moderno*, la obra de Proust se menciona para mostrar cómo el problema del tiempo, incluida la fatal disociación entre el objeto perseguido por el deseo o la nostalgia y el efecto transformador que el recuerdo tiene en la conciencia, es asunto reservado a la novela, aunque la excepción que supone *El largo ágape de navidad* demuestra que no resulta del todo inaccesible al teatro. Desahuciado el presente continuo del drama clásico como un componente más de su forma cerrada, se plantea al teatro el desafío de tematizar el dilema de la

temporalidad. Wilder habría superado este reto recurriendo a la acción ritual propia de la vida burguesa, cuya repetición permite superponer distintos cortes temporales en el continuo de una misma secuencia. La otra obra de Wilder comentada por Szondi, *Nuestro pueblo,* ilustra el mismo fenómeno que *Extraño interludio* de O'Neal y *El viajante accidental* de Miller: los medios adquiridos por el nuevo teatro para ajustarse a la temática de una realidad épica son sólo el desarrollo plenamente consciente de los recursos empleados de forma intuitiva por los autores de la fase crítica. El traspunte que, como presentador o maestro de ceremonias, media entre el escenario y los espectadores, encarna la figura del sujeto épico, que el testigo de Hauptmann introducía sólo como un mal necesario. El monólogo de O'Neal explota sin tapujos las posibilidades del soliloquio introspectivo de Chéjov, es decir, asumiendo su nula incidencia en el desarrollo de la acción y su valor descriptivo para la exposición de un personaje. Por fin, la representación de los recuerdos en *La muerte de un viajante* cruza la línea ante la que se detenía la estructura analítica de Ibsen, llevando directamente a la escena un pasado que lastra el presente de los personajes.[33]

El libro de Szondi no termina recapitulando los pasos de la investigación en forma de conclusiones, como cabría esperar de un trabajo de corte académico. Se aducirá que ese repaso resulta ocioso en un libro que no se toma un respiro sin remitir a su tesis principal, vinculando incansablemente todos y cada uno de los fenómenos examinados a la relación dialéctica entre lo dramático y lo épico. Esa férrea sujeción de lo particular a la ley general puede juzgarrse como una forma insatisfactoria de ligazón entre teoría y práctica o entenderse como una consecuencia inevitable del método

adoptado por la investigación. Una vez asumido que la paulatina aproximación del teatro moderno al lenguaje épico es fruto de una necesidad impulsada por el repertorio temático que propone el espíritu objetivo del mundo moderno, el horizonte último que debe ser alcanzado por el proceso histórico determinará fatalmente el sentido de todos los factores involucrados.[34] A esta afirmación se objetará que los maestros intelectuales de Szondi se apoyan en las mismas premisas teóricas sin que el análisis de la novela en Lukács, del *Trauerspiel* en Benjamin o de la música dodecafónica en Adorno adolezca de la rigidez que se advierte en la *Teoría*. No obstante, la diferencia entre estas tres obras y la *Teoría del drama moderno* es que Szondi acepta para su trabajo una perspectiva filológica ausente en el procedimiento de sus predecesores. Como tesis doctoral elaborada por el autor para ser evaluada en el seminario de germanística de la Universidad de Zúrich, la investigación centra desde el principio su objeto de estudio en una manifestación literaria concreta. Al mismo tiempo introduce referencias intelectuales poco comunes para el entorno universitario de la época que confieren al libro el particular aire renovador en el que asentó su gran popularidad. Szondi se instala así desde este temprano estudio en un terreno fronterizo entre la ortodoxia académica y la renovación de la crítica cultural, una postura que le acompañará en sus escritos posteriores dando pié a sus principales desafíos intelectuales y también a algún que otro conflicto con la jerarquía universitaria.[35] En la *Teoría* el acoplamiento entre el enfoque filológico y el filosófico no ha solventado aún ciertas contradicciones metodológicas. La ya mencionada polisemia del término «drama», empleado a la vez como idea filosófica y como realidad factual de la historia literaria, conduce

el escrito a una zona de indeterminación que el autor quiere paliar remitiendo obsesivamente los textos analizados a la tesis original. Pero esa relación no siempre se establece en el plano de la filosofía del arte, es decir, considerando las piezas como posibles ilustraciones de la idea del «drama», sino apelando también a la dimensión textual, a la motivación de los medios artísticos empleados y al lugar que ocupan en la obra del autor correspondiente. Surge así el peligro de violentar el sentido interno de la obra imponiéndole una determinada pauta interpretativa, es decir, olvidando que toda pauta interpretativa es a su vez el producto contingente de un contexto histórico. Hasta qué punto logra Szondi sortear ese peligro y la consecuente simplificación del asunto tratado es algo que deberá decidir el propio lector, lo que queda claro es que el texto no llega a abordar abiertamente un problema que el autor sí trató con el máximo rigor y lucidez en textos como la fundamental *Introducción a la hermenéutica literaria*.[36] Ya en los años sesenta Szondi regresaría al drama con un estudio sobre Diderot y la teoría de la tragedia burguesa cuyo cambio de enfoque demuestra hasta qué punto era consciente de haber supeditado en su tesis doctoral la historia al planteamiento teórico.[37] Algunos críticos se han apoyado en este trabajo para afirmar que la noción de drama absoluto descrita en la *Teoría* remite antes a la primacía del lenguaje racional como instrumento de dominación burguesa en el teatro dieciochesco que a la tradición del teatro isabelino.[38] El último proyecto de Szondi fue un libro sobre las figuras típicas del padre, el comerciante y el preceptor en la tragedia burguesa con el que se habría completado la paulatina evolución hacia un enfoque más sociológico de la labor interpretativa.[39]

II. Tentativa sobre lo trágico

Retomamos ahora la cuestión planteada al inicio de estas páginas sobre la concepción genérica que subyace al ensayo de Szondi. El rechazo tanto del escepticismo radical de Croce como del uso de categorías ontológicas intemporales en Staiger le había llevado a buscar una alternativa en la teoría hegeliana que contempla los géneros como manifestaciones de una objetividad histórica. En los años posteriores a la *Tentativa sobre lo trágico*, Szondi dedicó varios escritos (procedentes en buena parte de sus clases) al estudio de las teorías poéticas del idealismo alemán desde Schelling hasta Hegel, recopilados luego con el título de *Poética y filosofía de la historia*. En ellos, Szondi analiza categorías como las de lo objetivo o lo subjetivo, que en la *Teoría* aparecen aún como incorporación inmediata y en cierto modo acrítica de la estética hegeliana, descubriendo las implicaciones que conlleva su uso en uno u otro autor y por lo tanto la importancia de su adecuada contextualización poetológica. En la introducción al texto dedicado a las teorías de los géneros formuladas durante este periodo («De la teoría de los géneros normativa a la especulativa»), Szondi aborda la compleja cuestión de la tríada genérica y los intentos de fundamentar un sistema universal de los géneros literarios. A Hegel y sus contemporáneos, afirma Szondi, corresponde haber incorporado la dimensión histórica al sistema mostrando que sólo el despliegue completo de las formas artísticas a lo largo de la historia literaria puede revelar la forma completa de un sistema poético.[40] Respecto a la posibilidad de que esta hipótesis siga siendo sostenible en el siglo XX, la respuesta de Szondi es tajantemente negativa. El carácter sistémico de las poéticas idealistas no tendrá continuación entre los teóricos modernos, pero

no puede afirmarse lo mismo de la fundamentación filosófica de los géneros literarios iniciada por Schelling. El giro copernicano que se produce en la poética occidental a finales del siglo XVIII, cuando la filosofía del arte sustituye a la poética normativa confiriendo una nueva legitimación a las posibles formas de representación literaria, es reivindicado por Szondi como el momento fundacional de una empresa teórica cuyo legado puede aún reconocerse en Lukács o en el ya comentado prólogo epistemocrítico de Benjamin, y en cuya estela sitúa él también, aunque no lo mencione, sus propios trabajos sobre el drama moderno y la tragedia.

Prueba elocuente de esta sintonía con el legado crítico de la filosofía idealista es el hecho de que Szondi inicie su estudio sobre la tragedia cediendo directamente la palabra a sus principales protagonistas.[41] La estructura elegida por Szondi para su ensayo es atípica y adelanta que la conjunción entre las premisas teóricas y el objeto de estudio histórico va a ser una cuestión controvertida en este escrito como lo había sido ya en el estudio sobre el drama moderno. Tras una mínima introducción que apenas bosqueja lo que va a ser la tesis central del libro, Szondi confronta al lector con algunos de los testimonios que durante el siglo XIX fueron dando lugar a una filosofía de la tragedia. Entre las singularidades de esta filosofía se encuentra su procedencia casi exclusivamente alemana, el hecho de que su nacimiento coincida con el fin del género cuya entidad pretende definir y su escaso valor práctico cuando se trata de aplicar este pensamiento a las tragedias de los siglos precedentes. En la última de las tres circunstancias sitúa Szondi su centro de atención, pues el objetivo de su libro no es otro que tender un puente entre la dimensión teórica de la filosofía artística y la histórica de la crítica literaria, descubriendo que la

primera puede ofrecer un instrumento descriptivo para el conocimiento de la segunda. De este modo, lo que en la *Teoría del arte moderno* se manifestaba como un problema latente del procedimiento teórico, la compleja interrelación entre el discurso estético y el filológico, pasa aquí a formularse de forma explícita como fin último de la investigación.[42] En efecto, el capítulo de transición que separa el comentario de los textos filosóficos y el de las obras particulares («Filosofía histórica de la tragedia y análisis de lo trágico»), auténtico centro neurálgico del libro, no es otra cosa que un ajuste de cuentas con el prólogo epistemocrítico del *Origen del «Trauerspiel»* y las ideas de Benjamin expuestas más arriba. Se trata de probar que la tragedia, además de una «idea», puede también ser un «concepto» que aglutine los rasgos compartidos por todas o al menos las más destacadas creaciones del género. Para ello, y pese a la manifiesta heterogeneidad de las definiciones de la tragedia formuladas por el idealismo alemán, Szondi se verá obligado a dar con un elemento común compartido por todas ellas cuya validez deberá ser luego refrendada por las tragedias que son objeto de análisis en la parte final del libro. Ese elemento común, la estructura dialéctica, es el que Szondi pretende haber localizado en todos los teóricos examinados, incluido el propio Benjamin.

La primera parte del libro se presenta por lo tanto como una glosa de fragmentos filosóficos sobre la tragedia destinada a localizar en todos ellos el común denominador de la formulación dialéctica. Me limitaré a hacer breve mención de los tres autores cuyas contribuciones tienen una mayor incidencia en el desarrollo total del estudio, Schelling, Hegel y Hölderlin. A los tres dedicaría Szondi en los años posteriores importantes estudios que en buena medida retoman y prolongan lo

aquí apuntado.[43] El capítulo sobre Schelling incluye una nota que de forma algo lacónica resume el sentido concedido por Szondi al componente dialéctico:

> Conforme a la acepción que tienen en Hegel, aunque sin las implicaciones de su sistema, el sustantivo «dialéctica» y el adjetivo «dialéctico» designan en este trabajo las siguientes circunstancias y procesos: unidad de contrarios, mutación de lo uno en lo contrario, negación de sí mismo, escisión.

Se deduce de estas palabras que ya no tenemos que vérnoslas con la estricta aplicación a la creación artística y la historia literaria de una concepción dialéctica, como sucedía en la *Teoría del drama moderno*. Lo que aquí se persigue es la reducción del método hegeliano a un esquema con cuatro variantes. El procedimiento por el que, según la *Fenomenología del espíritu*, se pasa de la conciencia a la autoconciencia a través de la doble negación es llevado, a través de un proceso de generalización que propicia la misma filosofía hegeliana, a la abstracción de una simple pauta organizativa. Dialéctico es aquí, más que un método, una figura que se adivina a través de los comentarios analizados. En el primero de los ejemplos comentados, el esquema dialéctico se reconoce en las dos formulaciones que Schelling hizo de la tragedia. Entre la supeditación del sujeto a la ley objetiva que se deriva de la filosofía dogmática y la preeminencia de la libertad subjetiva que defiende la filosofía crítica, Schelling vislumbra a través del *Edipo Rey* una tercera posibilidad que se ajusta a lo que Szondi entiende por un planteamiento dialéctico: que el sujeto alcance la libertad en la medida en que sucumbe al poder de la ley objetiva. Algo atemperada respecto a este primer acercamiento a la tragedia se presenta la forma dialéctica cuando Schelling revisita

la esencia del género en las *Lecciones sobre la filosofía del arte.* Aunque Schelling ha integrado la reflexión de la tragedia en su filosofía de la identidad, el hecho de que lo trágico se contemple ahora como la reconciliación de lo escindido en una unidad superior que borra la diferencia entre libertad y necesidad señala la pervivencia del esquema dialéctico. Schellling prefigura de algún modo el hilo conductor que atraviesa en la *Teoría* tanto el comentario de los fragmentos filosóficos como el de las tragedias. El fundamento último de su definición (al menos de la primera), que Szondi resume como «la certidumbre de que algo excelso se vea aniquilado por mano precisamente de aquello que hubiera debido salvarlo», constituye el punto de partida para la noción de lo trágico que propone el libro. En Hölderlin, por el contrario, la aniquilación del héroe no es el medio que propicia la reconciliación con la ley, sino el sacrificio que permite la plena manifestación de los poderes elementales en la naturaleza. En el Hölderlin maduro, la visión escatológica del mundo como noche de los Dioses convierte al héroe trágico en el preparador de su futuro retorno.

Del mismo modo que la dialéctica de Hegel problematiza la filosofía schellingniana de la identidad viendo la reintegración en lo indiferente como un proceso permanente antes que como un resultado, su concepción de la tragedia no persigue el asentamiento de una síntesis armonizadora, sino la superación en una contraposición dinámica. Contra el dualismo kantiano que enfrenta ley objetiva e individualidad como principios antitéticos, Hegel concibe un proceso que permite a la moral individual reconciliarse con la ley a través del sacrificio pero, a diferencia de lo que ocurría en Schelling, el conflicto no se anula, sino que se reintegra en la unidad superior confiriéndole su carácter plenamente dialéctico. Szondi tiene

aquí sin embargo cuidado de distinguir las diferentes modulaciones que atraviesa la interpretación de lo trágico en Hegel. En los tempranos escritos *Acerca de las modalidades de tratamiento científico en derecho natural* y *El espíritu del cristianismo y su destino*, la condición trágica se equipara con la meta última de la dialéctica, como aún sucede en la interpretación que plantea la *Fenomenología del espíritu* de la *Orestíada*. En la *Estética*, sin embargo, lo trágico ha sido superado dialécticamente por la condición religiosa y la definición de lo trágico se ha flexibilizado para dar cabida a sus distintas manifestaciones históricas. Al mismo tiempo, es preciso establecer una distinción entre la *Fenomenología del espíritu* y los escritos sobre derecho y religión, pues mientras el proceso dialéctico descrito en la primera obra alcanza una síntesis superadora entre ley objetiva y moralidad, en los dos escritos de juventud el momento de superación dialéctica se circunscribe a la segunda, quedando la ley como un principio inmutable e inaccesible. Pero, incluso en la *Estética*, Hegel conserva sus preferencias por un ideal trágico prefigurado en las grandes obras de la Antigüedad, según el cual la escisión es producto de la moralidad interna del personaje, tal y como queda ejemplarmente reflejado en su conocida interpretación de la *Antígona*. De especial importancia para la interpretación hegeliana de la tragedia que rescata Szondi es el fragmento de *El espíritu del cristianismo* donde se concibe el destino, no como un principio ajeno al sujeto, sino como la conciencia que éste se forma de sí mismo como algo hostil. La ley contra la que atenta el sujeto es por lo tanto la que él mismo se ha otorgado y la salvación que le procura el fin sacrifical no supone otra cosa que una reconciliación con su propia moralidad. De este enfoque sur-

girá la lectura «dialéctica» que Szondi propone de obras como *Leo Arminius* o *Fedra*.

Szondi prolonga sus comentarios sobre el pensamiento de lo trágico más allá del periodo álgido de la filosofía idealista, hasta abarcar los testimonios de autores como Nietzsche, Scheler o Simmel. Las molestias que se toma en contextualizar el sentido que adopta lo trágico en Hegel y el resto de autores no tienen mayor incidencia en la concepción general del trabajo, toda vez que de lo que se trata es de reducir los distintos enfoques teóricos a la fórmula de mínimos que se resume en la nota sobre Schelling arriba citada. Muestra elocuente de esta tendencia es el comentario que merece el artículo de Simmel *El concepto y la tragedia de la cultura*, donde lo trágico se deriva de la confrontación entre el espíritu objetivado y la subjetividad a la que se sabe unido y de la que se sabe escindido. La indefinición de los términos empleados por Simmel sería precisamente lo que, a juicio de Szondi, facilita el acceso a una visión de lo trágico desde la perspectiva dialéctica, y a un enfoque que permite «aprehender la estructura común a los diversos fenómenos trágicos y, a la vez, omitir un tratamiento de la singularidad». Y continúa: «bien podría ser la de Simmel la única definición en que pudiera basarse una interpretación que aspirase a dar en las tragedias con las configuraciones de lo trágico y no con el reflejo de los propios filosofemas». Purgar a las definiciones de los diferentes autores de los correspondientes «filosofemas» parece en efecto el objetivo perseguido en la primera parte del libro, siempre con la mira puesta en alcanzar el capítulo intermedio, que incluye el posicionamiento del autor, con el apoyo del mínimo componente compartido por todas las autoridades comentadas. Un mínimo componente que toma como punto de partida las consideraciones sobre lo

trágico vertidas por Hegel en *El espíritu del cristianismo*, a las que se suma la reflexión de Goethe a propósito de Shakespeare, donde el autor alemán remarca que el conflicto contra el destino se plantea en el interior del héroe que «se vea obligado a querer lo que no debe querer». Esta acepción de lo trágico, que se emplaza de forma equidistante entre la armonización de contrarios enfrentados en Schelling, y la destrucción de la entidad individual por el espíritu de la naturaleza en Hölderlin, aporta el sustrato conceptual de la tesis formulada en el capítulo de transición: «Sólo es trágico el acabamiento que se sigue de la unidad de contrarios, de la decantación de lo uno en su contrario o de su escisión. Por añadidura sólo es trágico aquello que, no debiendo perecer, deja con su ausencia una herida irrestañable».

El empeño de Szondi en la parte central del libro es demostrar por un lado que esta definición desborda el ámbito de la filosofía trágica pudiendo reconocerse su vigencia también en el de la historia literaria y, por el otro, que incluso Benjamin la acata en el fondo aunque su estudio niegue la existencia de un concepto de lo trágico. Esto último cree conseguirlo Szondi deteniéndose en el pasaje del *Origen* donde se afirma que la tragedia termina con la ambigüedad a través de la paradoja. Leyendo «dialéctica» donde Benjamin dice «paradoja» y «dualismo» donde éste habla de «ambigüedad», puede establecerse una analogía directa con la teoría hegeliana de lo trágico para la que, como se recordará, el sacrificio supera el dualismo entre ley objetiva y moralidad. Si Benjamin no reconoció esta deuda y la consiguiente existencia de un sustrato dialectico común para lo trágico fue, según Szondi, porque el contexto en el que desarrolló su pensamiento le empujaba a una actitud intelectual ilustrada y a la negación de todo esencialismo como posible conato de una

ideología reaccionaria. Como señala James Mc Farland en un artículo revelador sobre la influencia de Benjamin en Szondi, la distancia asumida aquí por el autor de la *Tentativa* respecto al planteamiento de Benjamin revela las diferencias en sus respectivas aproximaciones a la concepción moderna del arte.[44] Si Benjamin no deja de criticar la sacralización del arte como una forma de fetichismo, en Szondi se mantiene solapada la creencia en el valor aurético preservado por cierto canon de la modernidad (Hölderlin, Proust, Válery, Celan,...). Paul de Man vió también en esta asunción de la ideología estética por parte de Szondi el motivo oculto de su decepción al interpretar la función simbólica del arte en la *Estética* de Hegel.[45]

Llegados a este punto es lícito preguntarse por qué Szondi no traslada la misma reserva crítica con que se enfrenta a Benjamin a los presupuestos filosóficos de los otros autores examinados. En todos ellos identifica Szondi el reconocimiento más o menos explícito de la dialéctica como fundamento primero de lo trágico. Pero la presencia del mismo componente definitorio en el conjunto de documentos examinados no tiene el valor probatorio que Szondi parece concederle. Si las definiciones de todos los autores, desde Schelling hasta Simmel, establecen un vínculo entre dialéctica y tragedia ello bien puede deberse a una consecuencia de su común adscripción a una misma tradición filosófica, la idealista, que prioriza el apoyo recurrente en determinadas pautas argumentativas, y donde la presencia del procedimiento dialéctico es tan poderosa que se infiltra en los más diversos planteamientos sin que los autores sean conscientes de ello o necesiten hacer explícita su presencia. Del mismo modo, el compendio de las definiciones que el pensamiento literario decimonónico alemán nos legó de otros géneros como el drama, la

novela o la *Novelle* revela la existencia de otros modelos argumentativos procedentes casi siempre de la estética clásico-romántica, sin que su común aceptación sea indicio de un más pertinente valor descriptivo. Piénsese por ejemplo en la contraposición (a menudo también dialéctica) entre naturaleza e ideal que acompaña a las innumerables definiciones de la novela durante la segunda mitad del siglo XIX, o en la impronta que tiene la estructura dramática en las aproximaciones a la *Novelle* o novela corta. La preeminencia que las estéticas idealistas conceden al drama sobre el resto de géneros tiene más de prejuicio valorativo sancionado por el ideal artístico de la *Klassik*, pero no es tampoco ajeno al fácil acomodo que encuentra la forma dramática en las construcciones histórico-filosóficas del idealismo.

La repetición de la fórmula dialéctica en los testimonios teóricos sobre lo trágico puede por lo tanto obedecer a la automatización de procedimientos definitorios en el seno de una tradición poético-filosófica. Ello no supone desde luego impedimento alguno para que Szondi se sume a esa misma tradición con su propia tesis. Recordemos sin embargo que el objetivo del autor no se queda ahí, sino que buscaba el establecimiento de un puente entre la definición genérica aportada por la filosofía del arte y la que resulta operativa para la historia literaria. Su confianza en la posibilidad de alcanzar esta correspondencia se funda en que los documentos poéticos con una orientación histórica de tipo descriptivo o normativo contienen también en sus definiciones un reconocimiento solapado del componente dialéctico. Así ocurre en la *Poética* de Aristóteles cuando se afirma que la falta debe provenir de un carácter virtuoso o que el efecto perseguido resulta mayor cuando los sucesos trágicos se dan entre seres ligados por vínculos familiares, es decir, cuando la destrucción se

produce a través del afecto. El paso final que le permita trasladar su concepción esquematizada de lo trágico-dialéctico al análisis de las obras individuales lo dará Szondi tras fijar en la acción el componente textual en el que verificar el «modo dialéctico». Por tal «modo» entiende Szondi una determinada forma o disposición estructural que admita las ya mencionadas variantes relacionales (unión, escisión o el tránsito entre dos extremos) como pauta común extraída de las distintas definiciones filosóficas, pero sin adoptar de ellas ningún contenido concreto desde el que postular una substancia de lo trágico. Szondi pretende llevar así la indagación sobre lo trágico del nivel más abstracto y especulativo al más concreto de la acción. Aunque podríamos reconocer en este giro el intento adorniano de desvincular dialéctica e idealismo, la síntesis esquemática que Szondi nos plantea de la dialéctica presenta la particularidad de excluir el papel determinante desempeñado por el espíritu objetivo en la demanda de soluciones artísticas. Si la tragedia no se liga a un contenido concreto tampoco puede relacionarse con el momento histórico en el que ese contenido se haya sedimentado en una forma literaria. Lejos de ser casual, la desaparición de la dimensión histórica en esta variante de la dialéctica obedece al propósito de establecer un componente básico de validez universal para el género trágico. El género «tragedia» se desglosa de la poética histórica para ser entendido como una posible forma o modo de escritura. Entre los años sesenta y setenta el estructuralismo y la lingüística textual persiguieron también una fundamentación de los géneros literarios en modalidades del discurso que pretendía equiparar los primeros con posibles formas de representación lingüística. Ese empeño está ausente de la *Tentativa*, donde en ningún momento se intenta extrapolar la concepción modal de la tragedia

al resto de géneros literarios postulando un sistema de los modos discursivos como base explicativa para una poética de los géneros. Pero, aun limitando la validez de sus conclusiones al caso concreto de la tragedia, la elección de un elemento sincrónico como último garante de la identidad genérica sitúa a Szondi ante un dilema que su libro no llega a resolver. Pues, auque la fórmula dialéctica encuentra aplicación en cualquier contexto histórico (además de ser, como el mismo Szondi reconoce, localizable en otras formas genéricas), lo cierto es que la tragedia tiene una clara delimitación cronológica. La definición de Szondi es por ello incapaz de explicar las razones que propician el éxito del género o su pérdida de vigencia en el siglo XIX, cuando la reflexión filosófica toma el testigo abandonado por la creación literaria. La validez de la definición es en definitiva desmentida por el mismo objeto de estudio, aquí representado por una selección de textos que incluye *La muerte de Danton* como epígono del género. Algo parecido le sucede a Todorov con su definición del género fantástico, basada en principios estructurales del discurso, cuando debe justificar su especial protagonismo en las narrativas realistas.[46] Salta a la vista el cambio de planteamiento que aquí se produce respecto a la *Teoría del drama moderno*, donde la historicidad del género era el aspecto sobre el que pivotaba la definición del drama y con la que se paliaba la indeterminación del referente genérico.

Szondi concluye el capítulo de transición afirmando que los estudios de las obras individuales no quieren limitarse a la mera validación de la fórmula adoptada, sino que pretenden (siempre desde una perspectiva inmanente) mostrar cómo la fórmula dialéctica profundiza en la comprensión de la obra. La fórmula dialéctica contribuiría entonces a hacer más transparentes elementos ya

contenidos en el texto ampliando la dimensión interpretativa del análisis. Por precipitado que pueda parecer el modo en que Szondi remata su posicionamiento metodológico, su afirmación final no puede ser más exacta. El principal interés de los ocho estudios que nos ofrece la segunda parte del libro radica en cómo el acercamiento de la fórmula dialéctica al comentario de la acción dramática pone al descubierto aspectos conocidos de las obras examinadas, mientras que la cuestión inicial en disputa, la validez del principio dialéctico para dar entidad al género trágico, queda relegada a un segundo plano. No se tratará ya pues de probar que el fundamento de lo trágico está indisolublemente unido a la dialéctica, sino de mostrar cómo la fórmula dialéctica permite el acceso a la particularidad de cada obra. La idea de que el héroe trágico prepara secretamente su perdición con cada intento de hurtarse a ella, de que la dimensión trágica del sacrificio se despliega en el interior del personaje, atraviesa el conjunto de los estudios abriéndose no obstante a las variantes que cada texto aporta sobre la fórmula prefijada con el *Edipo rey*. En la obra de Sófocles el camino que lleva al personaje de la ignorancia al conocimiento es interpretable como el camino interior que conduce a la autorrevelación, y el itinerario invertido que siguen Edipo y Layo como la síntesis de contrarios que postula la fórmula dialéctica. En *La vida es sueño* de Calderón y *Leo Armenius* de Andreas Gryphius este esquema es parcialmente alterado por el factor religioso. En primer lugar, la religión mediatiza la relación del héroe con un hado en el que sus convicciones le impiden creer, introduciendo elementos de distracción que a la postre terminan propiciando sin embargo la consecución del desastre. Por otro lado, con el componente religioso surge la posibilidad de la redención final mediante la inversión de los augurios.

Pero, por encima de todo, la tragedia cristiana conlleva un giro decisivo en la traslación del conflicto trágico al ámbito de la conciencia individual. De los tres fenómenos da cuenta Szondi apoyándose en la equiparación entre tragedia y dialéctica, del mismo modo que interpreta el tópico barroco del *memento mori* y la rueda de la fortuna como variante de la escisión y reunificación entre contrarios. De todas estas observaciones se deduce una voluntad de adecuar la fórmula dialéctica al contexto histórico-poético que desmiente en parte las premisas teóricas adelantadas en el capítulo de transición. En el *Demetrius* de Schiller, por ejemplo, a la interiorización del conflicto ya adelantada por la tragedia cristiana se suma la problemática suscitada por las premisas filosóficas del idealismo alemán: la verdadera amenaza para el protagonista son ahora sus propias convicciones antes que los obstáculos externos que se le presentan. En el extremo contrario estaría el estudio de *Fedra*, que se ciñe al comentario de la dialéctica amorosa omitiendo toda referencia a la poética de la tragedia neoclásica.

Sintomático de la ambivalencia que afecta al nexo entre la teoría del género asumida por Szondi y el estudio de sus concreciones históricas es el análisis final sobre *La muerte de Danton*. Conforme al marco cronológico que Szondi esboza en la introducción, la obra de Büchner pertenece al periodo final del género trágico, que coincide con el momento de su formulación por parte de la filosofía idealista. Büchner desarrolló toda su concepción dramática precisamente como una crítica a la estética idealista que incluía el momento sublime de la muerte trágica. Aunque Szondi pasa por alto esta circunstancia sí nos recuerda que en la obra de Büchner la muerte ha perdido la dimensión heroica del sacrificio. La relación dialéctica se establece ahora entre el protagonista y la revo-

lución, sin que la caída del primero depare otra cosa que la confirmación de un fatalismo histórico. Como en los casos precedentes, la dialéctica trágica se manifiesta sin embargo en el interior del personaje con mayor rotundidad que en la esfera de los impedimentos externos: víctima de una duda fatal sobre la última motivación del proceso revolucionario, Danton se hunde en el abismo destructor de su conciencia cuando pretende escapar a la acción destructora de sus enemigos. Pero la duda que le atraviesa afecta al fundamento mismo de la tragedia, la libertad, haciendo que Danton se vea a sí mismo como un muerto en vida. La muerte de Danton no se consuma con la ejecución final, sino que está presente desde el inicio de la obra. Todo ello debe llevarnos a contemplar la pieza como un caso límite del género trágico, donde el reconocimiento de una estructura dialéctica no se traduce en la constatación de un conflicto trágico. Si Szondi no termina de aclarar hasta qué punto merece la obra aún la consideración de tragedia, ello se debe a que, como se ha señalado, su método descarta desde el principio lo que sí incorporaba la *Teoría del drama moderno*: un modelo explicativo de las transformaciones históricas. Al rechazar un contenido específico para la tragedia reduciendo la entidad del género al modo expositivo de la dialéctica, Szondi no puede relacionar la forma genérica con una determinada realidad histórica ni la pérdida de su vigencia con un cambio de esa realidad. La obra de Büchner reviste en este sentido un interés especial porque también es susceptible de ser analizada como caso límite del drama. Su estructura secuencial, que sustituye la arquitectura piramidal por la concatenación de cuadros escénicos, preconiza en ciertos aspectos el drama de estaciones expresionista, aunque sin llegar a cristalizar en un lenguaje teatral decididamente épico. La ubicación diacrónica que

en la *Teoría del drama moderno* se deduce de la contradicción forma-contenido no encuentra su equivalente en la *Tentativa*, lo que impide dar una explicación concluyente sobre los límites históricos de la tragedia.

III. A modo de conclusión

El vínculo de continuidad más claro entre la *Teoría* y la *Tentativa* proviene de su finalidad original como trabajos académicos. En tanto que piezas iniciales de una importante andadura teórica ambos escritos están marcados por un carácter de búsqueda y tanteo, por la labor de exploración que precede el hallazgo de nuevas certezas y a menudo es sólo el preámbulo de mayores interrogantes. Si al mismo tiempo les distingue un perfil atípico dentro de las investigaciones universitarias ello hay que achacarlo más bien a la infrecuencia con que los textos de esta categoría se ajustan a su teórico modelo de conocimiento. Apoyándose sobre todo en la formulación adorniana de la dialéctica entre material artístico y realidad histórica, Szondi propone en la *Teoría* un método que delata la problemática vinculación entre la filosofía del arte de la escuela hegeliana y la crítica de orientación histórica En la *Tentativa* se propone abordar directamente esta cuestión a partir de la tragedia para tropezar con un nuevo problema: el de la relación entre la doctrina estética y la moderna crítica literaria. Esclarecer esa cuestión será el propósito de los diversos escritos consagrados al periodo del idealismo romántico que elabora durante los años sesenta. Esta adopción de las dificultades surgidas a lo largo del camino como desafíos a superar en sus siguientes proyectos sólo puede entenderse como una clara muestra de honestidad intelectual. Basta recordar que en

sus últimos escritos se proponen diversas vías interpretativas a la poesía de Celan que retoman pero en buena parte también desmienten lo recogido en sus investigaciones sobre hermenéutica.[47] Y aunque alguien podría sostener que la senda seguida por Szondi hubiera resultado tal vez más provechosa alterado su orden e iniciándose con el estudio histórico de las categorías filosóficas, que hasta ese momento había manejado con más libertad que coherencia, lo cierto es que es en esa libertad donde reside buena parte de su fuerza argumentativa. La genial osadía del método empleado en la *Teoría*, donde el estudio de obras pertenecientes a las más diversas épocas y latitudes (incluida *La casa de Bernarda Alba* de Lorca) se apoya en el aparato terminológico de la crítica cultural, o el estilo condensado y casi aforístico con el que la *Tentativa* recorre las tramas de las grandes obras trágicas, descubriendo constelaciones de lo dialéctico, es lo que confiere a estos textos un brillo singular y les hace todavía dignos en muchos aspectos de ser imitados.

Notas

[1] El primer gran reconocimiento a la figura de de Szondi fue el congreso organizado por Jean Bollack en París en junio de 1979. Las intervenciones, que ponían ya de manifiesto la divergencia de posturas respecto a la orientación teórica de Szondi, fueron luego recogidas en *L'acte critique*, ed. de Jean Bollack, Lille, Presses Universitaires de Lille 3, 1985.

[2] Christoph König, *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, Marbacher Magazin, 108, Marbach, Deutscher Schillergesellschaft, 2004, pp. 15-8.

[3] «Das Gesetz in der Literaturwissenschaft», en: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, ed. de Emil Ermatinger, Zúrich, Junker und Dünnhaupt, 1930, pp. 331-97.

[4] Johann Wolfgang Goethe, West-östlicher Diwan, *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, vol. 11-1-2, ed. de Karl Richter, Múnich, Carl Hanser, 1998, pp. 193-5.

[5] Julius Petersen, «Zur Lehre von den Dichtungsgattungen», en: *Festschrift August Sauber*, Stuttgart, Metzler, 1925, pp. 193-5.

[6] Johann Wolfgang Goethe, *Morphologie der Pflanzen*, *Sämliche Werke*, Münchner Ausgabe, vol. 12, ed. de Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer, Peter Schmidt, Múnich, Carl Hanser, 1989, pp. 29-68; Günther Müller, «Morphologische Poetik», *Hélicon* 5 (1944) 1-22.

[7] Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de la poética*, trad. de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Rialp, 1966.

[8] Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003, p. 37.

[9] *Ibid.*, p. 31.

[10] Georg Lukács, «Sociología del drama moderno», en: *Sociología de la literatura*, trad. de Michael Faber-Kaiser, Barcelona, Península, 1973, p. 252.

[11] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001, pp. 831-5.

[12] En el parágrafo «La idea, no clasificatoria», Walter Benjamin, *El origen del «Trauerspiel» alemán*, trad. de Alfredo

Brotons Muñoz, en *Obras* vol. 1, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, ed. española de J. Barja, F. Duque y F. Guerrero, Madrid, Abada, 2006.

13 *Ibid.*, p. 238.

14 *Ibid.*, p. 234.

15 También Adorno inicia la *Filosofía de la nueva música* citando el mencionado parágrafo de Benjamin para justificar la delimitación de su estudio a las tendencias contrapuestas que representan Schönberg y Stravinski (Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, *op. cit.*, p. 13).

16 Contraviniendo así la decisión, anunciada en el capítulo introductorio, de excluir la tragedia griega de su análisis.

17 Steve Giles muestra cómo los rasgos enumerados por Szondi son aplicables a una u otra variante del drama, pero en ningún caso a todas ellas. Su crítica de la *Teoría* incide en los malentendidos que se derivan de la confusión entre el «drama» como supuesto género clásico prefigurado por Szondi y el «drama» como medio de representación escénica, sentido este último al que se dirige la definición de Hegel. Giles no llega sin embargo a contemplar la acepción de «drama» como idea que Szondi toma de Benjamin («Szondi's *Theory of modern Drama*», *British Journal of Academics* 27-3 ([Summer 1987] 268-77, aquí pp. 272-3).

18 Georg Lukács, *Teoría de la novela*, trad. de Juan José Sebreli, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 65 y ss.

19 Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, *op. cit.*, pp. 39-40.

20 *Ibid.*, pp. 50-2.

21 Georg Lukács, «Sociología del drama moderno», *op. cit.*, pp. 258-9.

22 Georg Simmel, «Las grandes urbes y la vida del espiritu», en: *El individuo y la libertad. Ensayos de critica de la cultura*, trad. de Salvador Mas, Barcelona, Península, 1986, pp. 247-62

23 Georg Lukács, «Sociología del drama moderno», *op. cit.*, pp. 271 y ss.

24 *Ibid.*, p. 275.

[25] En su relectura de la *Teoría*, Klaus L. Berghahn apunta también una conexión entre el libro de Szondi y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* («Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas* 1956», *Monatshefte* 101-3 [2009] 307-13, aquí p. 310). Desde una perspectiva más crítica Jacob Steiner había señalado ya la deuda de Szondi con el idealismo en un artículo aparecido poco después de que se publicara la tesis doctoral («Review of theorie des modernen Dramas», *Orbis litterarum* 13, 1-2 [1958] 178-85).

[26] Georg Lukács, «Sociología del drama moderno», *op. cit.*, p. 278.

[27] Peter Höyng, «Peter Szondi's *Theorie des modernen Dramas* (1956/63): From Absolute Drama to Absolute Theory», *Monatshefte* 101-3 (2009) 314-22 (cfr. pp. 316-22); Christoph König, *Engführungen*, op. cit, p. 29 (el capítulo sobre la *Teoría del drama moderno* es obra de Andreas Isenschmid); Michael Hays, «Drame et théorie du drame. Peter Szondi et le théâtre moderne», en *L'acte critique*, *op. cit.*, pp. 90-2.

[28] Georg Lukács, «Sociología del drama moderno», *op. cit.*, p. 276.

[29] Hay que convenir con Lynn R. Wilkinson («Peter Szondi and the origins of modern [tragic] drama», *Scandinavian Studies* 69-1 [1997] 1-28, recogido sin paginación en http://www.thefreelibrary.com) que Szondi enfatiza mucho más el carácter pionero de Strindberg en la intuición de soluciones que en Ibsen o Chéjov, contemplados más bien como epígonos del drama absoluto.

[30] Lo que ha llevado a afirmar que Szondi entiende el drama moderno como desmoronamiento o pérdida de algo pretérito antes que como el inicio de una nueva forma teatral (Lynn R. Wilkinson, «Peter Szondi and the origins of modern (tragic) drama», *op. cit.*; Michael Hays, «Drame et théorie du drame. Peter Szondi et le théâtre moderne», en *L'acte critique*, op. cit, p. 85).

[31] Su primer escrito publicado fue la crítica a una puesta en escena de *Les mains sales*, obra que se menciona también en este apartado de la *Teoría*: «Quant aux hommes... *Les mains sales*», *Schriften*, II, ed. de Jean Bollack, Henriette Beese, Wolf-

gang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gerd Mattenklott, Senta Metz y Helen Stierlin, Fráncfort d. M., Suhrkamp, 1996, pp. 410-3.

[32] «Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin», *ibid.*, pp. 278-94.

[33] En 1971, el influyente grupo de investigación *Poetik und Hermenutik* publicó el volumen que recogía las intervenciones de su cuarto congreso con una aportación de Szondi que evaluaba la presencia del mito en el drama moderno. El ensayo, incluido en el presente volumen, se presenta como un anexo a la *Teoría*. Parte del ejemplo de Giraudoux para mostrar el tratamiento épico de los motivos míticos y propone estudiar las distintas versiones teatrales de un mito a partir del método desarrollado por la lingüística estructuralista («Der Mythos im modernen Drama und das epische Theater. Ein Nachtrag zur Theorie des modernen Dramas», *ibid.*, pp. 198-204).

[34] Gert Mattenklott propone examinar también la paulatina integración de elementos escénicos no lingüísticos en el drama como un fenómeno más en el desajuste entre la forma genérica y el contenido histórico («La parole dramatique», en: *L'art dramatique*, *op. cit.*, pp. 114-5).

[35] Christoph König, *Engführungen*, *op. cit.*, pp. 73-80.

[36] *Hermenéutica*, ed. de José Domínguez Caparrós, Madrid, Arco, 1997, pp. 59-74.

[37] Peter Szondi, «Tableu und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing», *Schriften*, II, *op. cit.*, pp. 205-32.

[38] Gert Mattenklott, «La parole dramatique»: en: *L'art dramatique*, *op. cit.*, pp. 104-23, pp. 109 y ss..

[39] *Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Zur Sozialpsychologie des Bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* en: *Studienausgabe der Vorlesungen,* vol. 7, ed. de Gert Mattenklott, Fráncfort d. M., Suhrkamp, 1973.

[40] «De la teoría de los géneros normativa a la especulativa», en: *Poética y filosofía de la historia*, vol. II, Madrid, La balsa de la Medusa, 2005, p. 21.

[41] Si bien este orden no se corresponde con el de la composición del libro, que Szondi comenzó con los estudios de las tragedias.

[42] En «La teoría hegeliana de la poesía», Szondi inicia el comentario de la *Estética* con el propósito explícito de esclarecer lo que la filosofía hegeliana del arte puede aportar a la moderna teoría literaria (*Poética y filosofía de la historia*, *op. cit.*, vol. I, 1992, p. 153).

[43] «La poética de los géneros en Schelling», en: *Poética y filolosofía de la historia*, *op. cit.*, vol. II, pp. 143-226; «La teoría hegeliana de la poesía», en: *ibid.*, vol. I, pp. 153-284; *Estudios sobre Hölderlin*, Barcelona, Destino, 1994.

[44] James McFarland, «Embodied reading: on Peter Szondi's Benjamin Reception», *Telos* 140 (2007) 65-76 (p. 67).

[45] Paul de Man, «Signo y símbolo en la estética de Hegel», en: *Ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 131-49 (pp. 135-7).

[46] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, pp. 199 y ss.

[47] Peter Szondi, *Estudios sobre Celan*, trad. de Arnau Pons, Madrid, Trotta, 2005.

Teoría del drama moderno

INTRODUCCIÓN: ESTÉTICA HISTÓRICA Y POÉTICA DE LOS GÉNEROS

Desde Aristóteles los teóricos de la literatura dramática han condenado la aparición de rasgos épicos en el género. Pero quien hoy día pretenda mostrar la evolución del arte dramático moderno no puede remitirse a tal dictamen, y ello a causa de las diversas cuestiones que deberá despejar antes de pasar adelante.

La razón que permitía a las doctrinas precedentes sobre el drama exigir el cumplimiento de determinados preceptos era un particular concepto de forma, que ignoraba tanto la historia como la relación dialéctica que pueda darse entre forma y contenido. El canon inveterado del drama se daba por cumplido en el instante en que la forma se imbricaba con un asunto que hubiera sido escogido para encajar en él. Si la ejecución de la forma prescrita se malograba incorporando rasgos narrativos proscritos, el error se atribuía a la elección del asunto. En la *Poética* de Aristóteles se sostiene: «[El poeta debe] tener presente [...que no debe] hacer de la tragedia un sistema épico –llamo épico al que comporta muchos argumentos–, como si alguien hiciera el relato completo de la Ilíada[1]». En el mismo sentido, el objetivo práctico de todo el afán puesto por Goethe y Schiller en distinguir entre poesía épica y dramática fue evitar una elección incorrecta del asunto[2].

Basada en la dualidad entre forma y contenido, esta concepción tradicional ignora asimismo la categoría de lo histórico. El canon formal es inaccesible a la evolución histórica, pudiéndose ésta ponerse de manifiesto únicamente en la temática escogida, con lo que, en consonancia con un esquema característico de todo discurso prehistoricista, el drama resultante aparece como la concreción histórica de una forma intemporal.

El hecho de que no se perciba la forma dramática como algo vinculado a la historia supone que el *drama* constituye una posibilidad perenne, susceptible de ser postulada en todas las poéticas.

La correlación existente entre poética suprahistórica y concepción adialéctica de la relación entre forma y contenido remite a la culminación de la convergencia entre pensamiento dialéctico y pensamiento histórico, la obra de Hegel. En la *Ciencia de la lógica* se afirma: «Las auténticas obras de arte son aquellas donde contenido y forma se evidencian absolutamente como idénticos»[3]. Siendo tal identidad de naturaleza dialéctica Hegel habla a renglón seguido de la «relación absoluta existente entre contenido y forma [...] la decantación mutua del uno en la otra, de modo que el contenido no es sino la decantación de la forma en contenido y la forma no es otra cosa que la decantación del contenido en forma»[4]. A su vez, la identificación mutua entre forma y contenido aniquila la vieja contraposición entre lo intemporal y lo histórico, lo que comporta una historización del concepto de *forma* así como, en suma, una historización de la poética de los géneros. *Lírica*, *narrativa* y *drama* dejan de ser categorías sistemáticas para convertirse en categorías históricas.

Una vez transformados los fundamentos de la poética, se le abrían a la ciencia tres opciones. Podía entender que con la pérdida de substancia sistemática las tres catego-

rías de la poética se veían despojadas de toda legitimidad. Así se explica que fueran excluidas de la estética de Benedetto Croce. Diametralmente opuesto a tal perspectiva se registra el afán por remitir el sustrato histórico de la poética, esto es, los géneros poéticos particulares, al terreno de lo intemporal. Testimonio de ese empeño (aparte de las cuestionables aportaciones de R. Hartl en su *Ensayo de fundamentación psicológica de los géneros literarios*) es la *Poética* de Emil Staiger, donde se retrotrae la noción de género a las diversas formas de existencia del género humano y, en último término, a los tres «éxtasis» del tiempo. En qué medida semejante redefinición suponía una transformación de la poética en su totalidad, y muy en particular una transformación en la consideración de sus relaciones con la creación literaria, quedaría de manifiesto en la necesidad de reemplazar los conceptos fundamentales *–lírica, narrativa, drama–* por los adjetivos correspondientes (*lírico*, *narrativo* y *dramático*).

La tercera posibilidad se cifró en profundizar en el terreno histórico. Partiendo de Hegel conduciría hasta estudios que esbozaron una estética histórica de la literatura y de otros ámbitos: la *Teoría de la novela* de G. Lukács, *El origen del «Trauerspiel» alemán* de W. Benjamin, o la *Filosofía de la nueva música* de Th. W. Adorno. En esos trabajos dio sus frutos la concepción dialéctica aportada por Hegel en torno a la relación entre forma y contenido, al propiciar p. ej. que la forma fuese contemplada como la «sedimetación» del contenido[5]: la metáfora expresa la consistencia y durabilidad de la forma y, a la vez, su origen en el ámbito del contenido o, lo que es lo mismo, su potencial asertivo. Por esa vía puede desplegarse una semántica propiamente dicha de la forma, lo cual a su vez permite abordar la dialéctica entre contenido y forma como dialéctica entre enunciado formal y enunciado de

contenido. Se sienta así la posibilidad de que el enunciado de contenido pueda entrar en conflicto con el enunciado de la forma. Cuando, en el plano de las correspondencias entre forma y contenido, la temática de contenido empieza a comportarse como un elemento problemático dentro de un marco no problemático se genera una contradicción, pues el enunciado formal –estable e indiscutido– se verá puesto en entredicho por determinados elementos localizados en el ámbito del contenido. Es esa antinomia interna la que en términos históricos pone a un género en cuestión. Lo que se pretende aquí es intentar explicar las diversas formas que ha adoptado el teatro moderno a partir de las diversas maneras como se ha resuelto ese tipo de contradicciones.

De ahí que este trabajo se mantenga en el seno de la estética absteniéndose de cualquier expansión hacia el diagnóstico de época. Las contradicciones que se registren entre la forma dramática y la problemática de cada presente histórico no se formularán *in abstracto*, sino desde el interior de cada obra y en su condición de contradicciones técnicas, de «dificultades». Para llevar a cabo tal propósito podría caerse en la tentación de tipificar las modificaciones que el teatro moderno haya podido experimentar a causa del cuestionamiento de la forma dramática. Pero la poética sistemática –normativa, como tal– debe quedar absolutamente descartada. Y no porque aquí se intenten eludir las valoraciones irremisiblemente negativas de cualquier tendencia epizadora o narrativa, sino porque la concepción dialéctico-histórica de la relación entre forma y contenido despoja a la poética sistemática de todo fundamento.

El punto de partida terminológico viene dado por la sencilla noción de *drama*. En tanto noción histórica comprende un episodio específico de la historia de la litera-

tura –el drama– tal como se conformó en la Inglaterra isabelina y de manera muy especial en la Francia del siglo XVII, para luego pervivir en el periodo clásico. Al ayudar a poner de manifiesto los enunciados que sobre la existencia humana llegaron a precipitarse en la forma dramática, la noción avala el carácter de documento de la historia de la humanidad que posee el género histórico en cuestión. Ayuda a descubrir el reflejo de imperativos existenciales que contienen los preceptos técnicos, de tal manera que el conjunto resultante deje de tener carácter sistemático y sea inteligible desde la filosofía de la historia. Confinada la historia a los abismos abiertos entre unas formas de creación y otras, sólo la reflexión histórica está en condiciones de tender los puentes que permitan salvar tales abismos.

La noción de drama está vinculada a la historia no sólo por su contenido, sino también por su origen. En la forma de una obra de arte se formula siempre lo incuestionable. De ahí que los enunciados formales no suelan apreciarse hasta que llega una época en la cual lo otrora palmario comience a resultar problemático y lo que fuera incuestionable, cuestionable. El drama, pues, se contemplará aquí desde la perspectiva de las trabas que la actualidad opone a su realización, de forma que esa misma noción de drama resulte operativa para indagar en las posibilidades que hoy día se dan para que exista un drama moderno.

Así pues, *drama* se empleará en lo que sigue para designar una forma específica y determinada de literatura escrita para el teatro. No comprende ni los misterios medievales ni las historias de Shakespeare. El talante histórico del estudio determina asimismo que se prescinda de la tragedia griega, puesto que su naturaleza únicamente podría ser correctamente apreciada referida a un horizonte diferente. El adjetivo *dramático* no expresará ninguna

cualidad (como en los *Conceptos fundamentales* de E. Staiger[6]); significa exclusivamente «relativo al drama» (*diálogo dramático* significará, pues, *diálogo dentro del drama*). Por su parte el término *teatro* se empleará en sentido extenso –en contraposición a «drama» y «dramático»–, para designar cuanto se ha escrito para ser llevado a escena. Cuando excepcionalmente deba aplicársele a «drama» esta acepción se expresará con comillas.

Puesto que la evolución del teatro moderno parte del mismo drama, es imposible prescindir en su estudio de un término opuesto. Para ello se recurre a «épico» o «narrativo», que recoge el rasgo estructural común a la epopeya, el relato, la novela y otros géneros, consistente en la presencia de lo que ha dado en designarse como «sujeto de la forma épica»[7] o «yo épico»[8].

En los dieciocho estudios que siguen se procura aprehender la evolución que nos ocupa a la luz de una selección de muestras. Van precedidos de una definición del drama que servirá de referencia a cuanto luego se exponga.

I. El drama

El drama de la Edad Moderna surge en el Renacimiento. Fue la hazaña cultural del hombre vuelto hacia sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, consistente en elaborar una realidad artística donde confirmarse y reflejarse basada exclusivamente en la reproducción de la relación entre personas[9]. El hombre entró en el drama únicamente en su condición de congénere humano. El ámbito «intermedio» aparecerá como la dimensión esencial de su existencia. La libertad y el vínculo, la voluntad y la capacidad de decisión pa-

saron a convertirse en los ejes cardinales de su existencia. El «lugar» en que todo ello alcanzaría realidad dramática sería la acción de «decidirse» en un sentido o en otro. Adoptando resoluciones referidas a su entorno es como la interioridad de la persona se pondría de manifiesto y llegaría a ser presente dramático. Del mismo modo, el mundo circundante no existiría como realización teatral mientras no se viese afectado por la decisión de actuar de la persona. Cuanto hubiese, bien más allá, bien más acá del acto resolutivo resultaría ajeno al drama: ya fuese lo inexpresable o la propia expresión rotunda, ya fuese el alma encerrada en sí misma o cualquier idea enajenada al sujeto. Y de manera terminante, cuanto carezca de expresión; esto es, el mundo de las objetos mientras no se vea afectado por la relación interpersonal.

La temática dramática se formularía por entero en ese ámbito de lo *intermedio*: ya fuera la pugna entre *passion* y *devoir* en un Cid escindido entre el padre y la amada, ya la paradoja cómica de situaciones interpersonales «torcidas» como la del juez Adam [en el *Cántaro roto* de Kleist] o ya, en fin, la tragedia de la individuación tal como la plantea Hebbel mediante el conflicto trágico en el que se debaten el duque Ernst, Albrecht y Agnes Bernauer [en *Agnes Bernauer*].

El medio lingüístico de ese mundo interpersonal es el diálogo. Tras la supresión del prólogo, el coro y el epílogo y quizá por vez primera en la historia del teatro, en el Renacimiento el diálogo se convertiría en el componente exclusivo del tejido dramático (junto al monólogo, un recurso episódico no constitutivo de la forma dramática). En ese extremo se distingue el drama clásico de otras formas como la tragedia antigua, el auto medieval, el teatro universal barroco o las historias de Shakespeare. El predominio absoluto del diálogo –del ejercicio de la palabra en-

tre personas– refleja la circunstancia de que el drama se funda en el retrato de la relación interpersonal y que sólo tiene en cuenta lo que sale a relucir en ese ámbito específico.

Todo ello pone de manifiesto que el drama constituye una dialéctica cerrada, pero a la vez libre y sujeta a definiciones siempre nuevas. A partir de esta circunstancia cabe entender los rasgos esenciales que caracterizan al drama como género:

El drama es una entidad absoluta. Para constituir una ligazón pura, o sea, de naturaleza dramática, tiene que verse despojado de cuanto le sea ajeno. No conoce nada fuera de sí mismo.

En el drama se encuentra ausente el dramaturgo. No interviene, sino que hace cesión de la palabra. El drama no se escribe, sino que se planta en escena. Los términos enunciados en él serán siempre «re-soluciones» que se profieren en el entorno de una situación, sin excederla. Bajo ningún concepto se considerarán emanaciones del autor. El drama es sólo en su conjunto propiedad del autor, sin que esa relación constituya un elemento esencial de su condición.

Respecto al espectador el drama evidencia el mismo carácter absoluto. Así como la réplica entre los personajes deja de ser un enunciado del autor, también deja de ser una alocución dirigida al espectador. Éste se limitará a asistir y presenciar las intervenciones dramáticas: en silencio, con las manos entrelazadas, paralizado ante la impresión que le cause ese mundo paralelo. Pero la pasividad absoluta ha de transmutarse (y ahí radica la experiencia dramática) en actividad irracional: el espectador se verá arrastrado hacia el seno de la función convirtiéndose así en agonista (bien entendido que a través de los protagonistas). La relación entre espectador y

drama conoce sólo la separación absoluta y la identidad absoluta, pero no injerencias por parte del espectador ni tampoco interpelaciones a éste desde el drama.

La forma de escenario con que se dotó el drama del Renacimiento y el periodo clásico, el denostado escenario a la italiana o de caja prismática, es la única que se adecua y da prestancia al carácter absoluto del drama en cada una de sus características. Del mismo modo que el drama ignora cualquier gradación en la distancia hacia al espectador, el escenario ignorará toda transición hacia la platea (p. ej. escalinatas). El escenario no resulta visible –ni existirá, pues– para el espectador hasta que no se empieza a hablar en él; a veces incluso después de que se haya producido la primera intervención. Es como si fuese generado por la propia función teatral. Al concluir la representación y caer el telón, el escenario vuelve a sustraerse a la vista del espectador. Diríase que la función se lo queda consigo, confirmando así que le pertenece. La batería que lo ilumina tiene como principal cometido procurar la sensación de que la función teatral se dispensa luz a sí misma.

También el arte de la interpretación está orientado a subrayar el carácter absoluto del drama. Bajo ningún concepto debe hacerse visible la relación existente entre el actor y el papel que desempeña; antes bien, actor y personaje deben fundirse en un solo sujeto dramático.

El carácter absoluto del drama puede formularse aún desde otra perspectiva señalando que se trata de una entidad primigenia. No es la exposición (secundaria) de algo (primario), sino que se representa a sí mismo; es idéntico a sí mismo. La acción que expone, al igual que cada una de sus réplicas, es «original» y adquiere realidad a medida que brota sobre el escenario. El drama ignora la cita y la variación. La cita lo remitiría a lo citado,

mientras que la variación pondría en entredicho su cualidad de «primigenio» –de algo «auténtico»–, convirtiéndolo automáticamente en entidad secundaria, pues no sería sino la copia de algo y por ende una copia más entre muchas variaciones posibles. Ello implicaría por añadidura la existencia de alguien que haya realizado la cita o variación y, por tanto, la supeditación del drama a ese alguien.

El drama es primigenio. Así se explica la sensación inexorablemente «antidramática» que causa el teatro histórico. Toda tentativa de llevar a las tablas un *Lutero el Reformador* implica efectuar referencias a la historia. Si se consiguiese representar en el ámbito absoluto del drama la opción por la reforma de la fe como una decisión personal de Lutero, se habría logrado el drama de la Reforma. Surge, sin embargo, una segunda dificultad. Para mostrar las relaciones objetivas que justificasen tal decisión habría que adoptar formas narrativas; mientras que la única motivación viable en el drama sería la que se desprendiera de la situación interpersonal de Lutero, lo cual lógicamente resultaría inconciliable con el propósito de llevar a cabo una obra teatral sobre la Reforma.

Siendo todo drama primigenio en sí mismo, su tiempo será siempre el presente. Ello no supone de ningún modo estatismo; es sólo la manera particular como se presenta el transcurso del tiempo en el drama: el presente transcurre y se convierte en pasado, dejando de ser instantáneamente presente. El presente se convierte en pasado desde el momento en que aporta una transformación; esto es, desde el momento en que de sus antítesis brota un nuevo presente. El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. Cada momento debe contener

en su seno el germen de futuro y estar «preñado de porvenir»[10], lo cual será viable gracias a la estructura dialéctica fundada en la relación interpersonal.

A partir de lo expuesto se entenderá mejor el precepto de la unidad de tiempo. La desconexión temporal entre una escena y la siguiente entra en colisión con el principio de la sucesión absoluta de presentes, pues supone que cada escena tendría fuera de la función teatral unos antecedentes y una continuación propios (pasado y futuro), con lo que las escenas se verían relativizadas. Por añadidura, la única sucesión que no implica la intervención de una mano ajena poniendo y quitando a su antojo es precisamente la impuesta por el drama, donde cada escena genera la siguiente. El «y entonces pasaron tres años», tácito o expreso, supone un yo épico.

Algo similar ocurre, referido al tratamiento del espacio, con el precepto de la unidad de lugar. Al igual que el temporal, el entorno espacial tiene que mantenerse separado de la conciencia del espectador. Sólo así se genera un escenario absoluto y, por ende, dramático. Cuanto más menudeen los cambios de escena, tanto más ardua resultará esa tarea. Por otra parte, el desmembramiento espacial implica (como el temporal) un yo épico. (El planteamiento sería: «Dejemos a los conjurados en el bosque y atendamos a lo que ocurre en palacio, donde se encuentra el rey sin sospechar nada.»)

En Shakespeare la forma difiere notoriamente de la del clasicismo francés, sobre todo en estos dos extremos. La sucesión discontinua y pluriespacial de escenas en su teatro se explica precisamente por la pauta que comportan las *histories*, donde un narrador designado como coro (p. ej. en *Enrique V*) despliega ante el público los sucesivos actos como si de los capítulos de un tratado popular de historia se tratase.

En el carácter absoluto del drama se basan asimismo el precepto de la motivación y la consiguiente exclusión de la casualidad. La casualidad constituye una incidencia de origen externo, mientras que la motivación supone una causalidad interna, arraigada en los fundamentos del drama.

El conjunto del drama se deriva, en suma, de su origen dialéctico. No surge gracias a un yo épico que se interne en el seno de la obra, sino gracias a la superación –continuamente alcanzada y anulada continuamente– de la dialéctica interpersonal que se hace palabra en el diálogo. También en este sentido el diálogo es el soporte del drama. Que el drama exista dependerá de si el diálogo es posible.

II. La crisis del drama

Los primeros cinco estudios tratan de Ibsen (1828-1906), Chéjov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) y Hauptmann (1862-1946). Para determinar el punto de arranque del teatro moderno es obligado proceder al cotejo de determinadas aportaciones de finales del siglo XIX con el fenómeno recién expuesto del drama clásico.

Una vez enunciado este propósito cabría, en efecto, preguntarse si semejante confrontación no supone, a pesar de la intención histórica que lo anima, un regreso al procedimiento de la poética sistemático-normativa desestimado en la introducción. Lo que en las páginas precedentes se ha intentado caracterizar como el drama surgido con el Renacimiento coincide claramente con el concepto tradicional del drama y lo postulado en los manuales de técnica dramática al uso (por ejemplo, el de

Gustav Freytag), es decir, con la pauta que a la crítica le ha servido, y le sirve, de referencia llegado el momento de enjuiciar la dramaturgia moderna. No obstante, el método histórico que procura reintegrar a su condición histórica lo convertido en norma, permitiendo que su forma adquiera voz propia, ni se contradice ni acaba siendo normativo cuando recurre al cotejo del modelo histórico de drama con la dramaturgia de fin de siglo. Hacia 1860 esa forma de drama no sólo se había erigido en la norma subjetiva de los teóricos del género, sino en exponente objetivo del teatro. Cuanto pudiera existir junto a ella o contraponérsele eran, bien formas arcaicas, bien formas reservadas a temáticas específicas. Así, la forma «abierta» de Shakespeare, generalmente opuesta a la «cerrada» del Clasicismo, estaba estrechamente ligada a cierto tipo de teatro histórico, de suerte que siempre que la literatura alemana optó válidamente por ella fue encomendándole el cometido específico de representar frescos históricos (*Götz von Berlichingen, La muerte de Danton*).

El cotejo que sigue no es, pues, de naturaleza normativa; antes bien, su objetivo es aprehender conceptualmente la relación en sus términos histórico-objetivos. Tal relación con la forma dramática clásica adopta perfiles singulares en cada uno de los cinco autores considerados. En el caso de Ibsen no era de carácter crítico; no en balde alcanzó Ibsen su celebridad gracias a la pericia dramatúrgica que desplegó. Pero la perfección externa de su obra oculta una determinada crisis interna del drama. También Chéjov adoptó la forma tradicional. En su caso, sin embargo, se echa de menos el empeño por cultivar la *pièce bien faite*; esto es, el molde en que resultó anquilosado el drama clásico. Erigiendo sobre los fundamentos tradicionales un maravilloso conjunto poético, carente de un estilo propio y de una totalidad –pero que

ponía repetidamente de manifiesto la base empleada–, el autor patentiza la discrepancia existente entre la forma empleada y la reclamada por su temática. Mientras que cuando Strindberg y Maeterlinck se internan en el desarrollo de formas nuevas, la empresa se ve precedida por un debate con la tradición que eventualmente no llega a resolverse, quedando entonces patente en el interior de las obras, diríase que a modo de indicador de caminos que conducen hasta las formas elaboradas por autores posteriores. Finalmente, *Antes del amanecer* y *Los tejedores*, de Hauptmann, permiten advertir las trabas que la temática social impone al drama.

1. Ibsen

El acceso a la problemática formal de una obra como *Rosmersholm* se ve entorpecida por el arraigo de una determinada noción de técnica analítica, en virtud de la cual frecuentemente se ha localizado a Ibsen en las inmediaciones de Sófocles. No obstante, basta con advertir el entorno estético en que se produce el recurso a dicha técnica y el marco en que se discute dentro del epistolario entre Goethe y Schiller, para que la noción deje de ser una traba y adquiera la condición de clave para acceder a la obra tardía de Ibsen.

El 2 de octubre de 1797 escribe Schiller a Goethe: «Durante los últimos días me he ocupado del problema que supone hallar un asunto trágico que, siendo de la índole del *Edipo rey,* ofrezca al autor sus mismas ventajas. Son incalculables, aunque citaré sólo una. Es el caso que permite establecer como fundamento de la obra una acción extremadamente compleja –incompatible de por sí con la forma trágica–, siempre y cuando se dé por pretérita y, como tal, externa a la tragedia. Se añade a ello que lo sucedido es, por inmutable, de naturaleza particular-

mente sobrecogedora, pues el temor a que algo pueda *haber sucedido* conmueve de manera muy otra a la inquietud ante la eventualidad de que pueda suceder. –Cabría decir que *Edipo* es una suerte de análisis trágico. Todo está ya ahí y únicamente se despliega, pudiendo suceder esto con una acción en extremo sencilla y en brevísimo instante, por complicados y azarosos que sean los acontecimientos que trate. ¡Cómo redunda todo ello en beneficio del autor!– No obstante, mucho me temo que el Edipo no constituya sino su propio género y no haya otro de su especie...».

Medio año antes (el 22 de abril de 1797) había escrito Goethe a Schiller que si la exposición ocasionaba tantos quebraderos de cabeza al autor dramático «era porque se reclama de él una progresión continua, de suerte que yo tendría por mejor aquella variedad de asunto dramático donde la exposición suponga ya una parte del desarrollo». A lo que el 25 de abril respondería Schiller señalando que *Edipo rey* se aproximaba de manera portentosa a ese ideal.

El punto de partida de tales conjeturas no es otro que la forma apriorística del drama. Sobre ese trasfondo la técnica analítica debía permitir la incorporación de la exposición al desarrollo dramático –sustrayéndolo así a las consecuencias narrativas que encierra– o, a pesar de las limitaciones, facilitar la elección como asunto del drama de acciones «extremadamente complejas» que en principio han de verse desechadas de la forma dramática.

En el *Edipo* de Sófocles las cosas son de otro modo. La trilogía precedente y no conservada de Esquilo refería cronológicamente el destino del rey de Tebas. Sófocles pudo prescindir del relato épico de sucesos remotos entre sí, puesto que no le interesaban en sí mismos, sino exclusivamente por su carácter trágico. Y ese elemento trá-

gico se eleva del mero transcurso temporal, no está uncido a los pormenores. La dialéctica trágica entre visión y obcecación –que alguien se ciegue por obra del conocimiento de sí mismo, por obra del ojo que tiene «por demás»[11], arquetipo de peripecia en el sentido que dan Aristóteles y Hegel al término– requería para lograr entidad dramática un único acto de reconocimiento, de anagnórisis[12]. Los espectadores atenienses conocían el mito y no había necesidad alguna de referírselo. El único que queda por ponerse al corriente es el mismo Edipo y éste sólo puede acceder a ello al final, una vez que el mito haya sido su propia vida. De ese modo la exposición resultaba superflua y el análisis se convertía en la acción misma. Edipo, vidente y ciego a un tiempo, diríase que constituye el centro vacío de un mundo sabedor del destino del héroe, cuyos mensajeros irán avanzando paulatinamente hasta colmarlo de la espeluznante verdad. Pero esa verdad no pertenece al pasado, de modo que no es el pasado lo que se desvela, sino el presente. Porque Edipo es el asesino de su padre, el marido de su madre y el hermano de sus hijos. Es «el impío que el país contamina»[13] y si tiene que apercibirse de lo que fue en el pasado es sólo para poder apreciar lo que es en la actualidad. De ahí que, a pesar de preceder al presente, la acción del *Edipo Rey* está contenida en el presente. En Sófocles la técnica analítica viene, pues, reclamada por el propio asunto tratado; no por dar cumplimiento a una forma dramática predeterminada, sino para que su carácter trágico quede expuesto en su máxima pureza y densidad.

La diferencia existente entre la estructura dramática de Ibsen y la de Sófocles revela el auténtico problema formal en que se mueve aquélla poniendo a la vez de manifiesto la crisis histórica del propio drama. Que el recurso a la técnica analítica no se limita en Ibsen a ser un

hecho aislado, sino que constituye el principio constructivo de su producción moderna, no requiere de mayor demostración. Baste recordar sus obras más representativas: *Nora*, *Las columnas de la sociedad*, *Espectros*, *La Damà del Mar*, *Rosmersholm*, *El pato salvaje*, *El maestro Solness*, *John Gabriel Borkman*, *Cuando despertamos los muertos*.

La acción de *John Gabriel Borkman* (1896) tiene lugar «en la casa solariega de los Rentheim, cerca de la capital, durante una noche de invierno». En la «sala de recepción» de la casa vive en soledad casi absoluta desde hace ocho años John Gabriel Borkman, «ex-director de banco». Su esposa, Gunhild, ocupa la estancia del piso inferior. Viven en la misma casa sin verse nunca. Ela Rentheim, hermana de la mujer y dueña de la hacienda, vive en otro lugar. Acude una sola vez al año para despachar con el administrador; en esas visitas no ve nunca ni a Gunhild ni a Borkman.

La tarde de invierno en que tiene lugar la obra permite el encuentro de los tres, íntimamente ligados por el pasado y profundamente distantes entre sí con el paso del tiempo. En el primer acto Ela y Gunhild se encuentran frente a frente: «Gunhild, pronto hará ocho años que no nos vemos».[14] El segundo ofrece la conversación de Ela con Borkman: «Hace largo tiempo que no nos veíamos así, cara a cara, Borkman».[15] Y en el tercer acto se encuentran John Gabriel Borkman y su esposa: «La última vez que nos encontramos cara a cara... fue ante el tribunal. Cuando me citaron para declarar».[16]

Estas conversaciones –suscitadas por una Ela mortalmente enferma que no desea morir en soledad y pide que regrese a su casa el hijo de los Borkman y durante largo tiempo hijo adoptivo suyo– permiten descubrir el pasado de las tres personas:

Borkman amaba a Ela Rentheim pero se había casado con la hermana, Gunhild. Denunciado ante las autoridades por su amigo el abogado Hinkel, pasa ocho años en prisión, condenado por apropiación indebida. Una vez en libertad se recluye en el salón de la casa comprada en la subasta para él y su esposa por Ela, cuya fortuna fue la única que él respetara en el banco. Durante ese tiempo su hijo sería educado por Ela; casi en la edad adulta regresaría éste junto a su madre.

Tales son los acontecimientos. Pero no se exponen por ellos mismos. Lo esencial es lo que se aloja «tras» dichos acontecimientos y «entre» ellos: los motivos y el tiempo.

«Cuando más tarde te dedicaste a educar a Erhard por tu propia cuenta, ¿cuál era tu verdadera intención?», le pregunta la señora Borkmann a su hermana.[17]

«He pensado en ello muchas veces. ¿Por qué hiciste una excepción con todo lo mío?», le pregunta Ela a su cuñado.[18]

De esa manera se descubre la auténtica relación que guardan Ela y Borkman, Borkman y su esposa, Ela y Erhard:

Borkman había renunciado a la mujer que amaba, Ela, a fin de ganarse para su carrera bancaria el apoyo de otro pretendiente, el abogado Hinkel. No se casaría con Ela, sino con su hermana, a quien no amaba. Pero Hinkel, desairado por la desesperada Ela, creyó ver en ello la mano de Borkman y se vengaría de él denunciándolo. Maltrecha su vida a causa de la deslealtad de Borkman, Ela amaría a una sola persona en el mundo: a Erhard, el hijo de él. Lo criaría y educaría como hijo propio. Sin embargo, una vez hubo crecido la madre lo acogió de nuevo junto a ella. Ela, cuya mortal enfermedad es consecuencia de «emociones violentas», la deslealtad de Borkman, desea ahora que el muchacho la acompañe durante los meses

que le queden de vida. Pero Erhard dejará a su madre y a su tía por una mujer a la que ama.

He ahí los motivos. Esa noche de invierno serán extraídos del fondo de las atribuladas conciencias de las tres personas y expuestos a la luz de la batería. Pero aún resta lo esencial por formular. Cuando Borkman, Gunhild y Ela hablan del pasado lo que pasa a primer plano no son ni los diversos acontecimientos ni los motivos, sino el tiempo mismo que se viera marcado por unos y otros:

> Sabré conseguir la rehabilitación [...] La rehabilitación de toda mi vida deshecha, dice la señora Borkman.[19]

Al observar Ela que ha oído que marido y mujer viven en la misma casa sin verse nunca, responde:

> Sí... Así hemos vivido desde que lo pusieron en libertad... ¡Ocho años enteros.[20]

Y cuando se encuentran Ela y Borkmann:

Ela: Hace largo tiempo que no nos veíamos así, cara a cara, Borkman.

Borkman (con voz sorda): Sí, largo tiempo. Algo terrible se ha puesto por medio.

Ela: Una vida entera. Una vida entera fracasada.[21]

Algo más tarde:

> Desde el momento en que tu imagen comenzó a desvanecerse en mí, he vivido como bajo un eclipse de sol. Durante todos estos años me ha sido cada vez más difícil... y por fin completamente imposible querer a ningún ser vivo[22].

Y cuando en el tercer acto le indica la señora Borkman a su marido que ha meditado lo suficiente sobre sus dudosos asuntos:

> Yo también. Durante los cinco interminables en la celda –y fuera de ella– he tenido tiempo de sobra. Y durante los ocho años pasados ahí arriba he tenido más tiempo todavía. He revisado el proceso en todos sus detalles, para mí solo. [...] En el piso de encima, paseando por la sala, he analizado minuciosamente mis actos, uno por uno. Los he estudiado desde cada punto de vista [...][23]
>
> He estado ahí arriba malgastando ocho años enteros de mi preciosa existencia.[24]

En el último acto, en el patio situado ante la casa principal:

> ¡Ya iba siendo hora de que volviese a respirar el aire libre! Cerca de tres años de prisión preventiva, luego cinco años de celda, y por último, ocho años en la sala de ahí arriba [...].[25]

Sin embargo, ya no podrá habituarse al aire libre. La huida de la cárcel del pasado no lo conduce a la vida, sino a la muerte. Y Gunhild y Ela, quienes esa tarde terminan perdiendo al hombre y al hijo que amaban, se dan –«dos sombras ante el muerto»– las manos.

A diferencia del *Edipo* de Sófocles, el pasado no se halla aquí en función del presente, antes bien éste constituye sólo el pretexto para que aquél pueda ser evocado. No se incide ni en la suerte de Ela ni en la muerte de Borkman. Tampoco adquiere relevancia temática ningún acontecimiento del pasado; p. ej. la renuncia de Borkman a Ela o la venganza del abogado. La entidad temática se registra, pues, no en algún suceso pretérito, sino en el propio pasado, en los «largos años» repetidamente invocados, así como en la «vida entera maltrecha y fracasada». Tal te-

mática se resiste, sin embargo, a ser tratada por vía del presente dramático. Porque la actualización propia del drama sólo permite convocar en el presente aspectos sujetos al tiempo, mas no el tiempo mismo. En el drama sólo cabe referir el tiempo, mientras que su exposición inmediata sólo le es viable al género que le reserva un lugar «entre sus principios constitutivos». Ese género es la novela, tal como señalara G. Lukács[26]. «En el drama –y en la epopeya– el pasado no existe o es enteramente actual. Puesto que esos dos géneros ignoran el deslizamiento del tiempo, no hay para ellos ninguna diferencia cualitativa entre la vivencia del pasado y la del presente. El tiempo no posee ningún poder de metamorfosis; no hay nada que pueda reforzar o debilitar la significación».[27] Con la técnica analítica el pasado en *Edipo* se convierte en presente: «Tal es el sentido formal, que según Aristóteles, hay que atribuir a las escenas típicas de develación [sic] y reconocimiento: una cierta realidad era desconocida a los héroes del drama, y he aquí que ella se les aparece de modo que les hace obrar de otra manera que como quisieran, en el universo así transformado. Pero lo que ocurre nuevamente no lleva de ningún modo el rostro decolorado de lo que ha sido sometido a la perspectiva temporal; permanece exactamente con la misma naturaleza y con el mismo valor que el resto del presente».[28] Con lo cual se patentiza otra diferencia. La verdad del *Edipo rey* es de naturaleza objetiva. Pertenece al mundo; sólo Edipo vive en la ignorancia, de suerte que su camino hacia la verdad se constituye en la acción trágica. Sin embargo, en Ibsen la verdad pertenece al ámbito de la intimidad personal. En ella se fundan los motivos de las resoluciones que van repasándose y en ella pervive oculto y vivo su efecto traumático, ajeno a toda transformación exterior. La temática de Ibsen carece, pues, de presente

temporal, pero también del presente espacial que el drama requiere. Arranca, en efecto, de la relación interpersonal, pero donde se aloja, a título de reflejo de esa relación, es en el interior de unas personas aisladas y mutuamente enajenadas.

Todo ello supone la inviabilidad de una exposición directa en términos dramáticos. La cuestión, pues, no estriba en que requiera la técnica analítica para ganar densidad formal. En su condición de asunto novelesco –y por esencia no es otra cosa– sólo puede llegar a las tablas por vía de dicha técnica. Con todo, no deja de resultar ajeno al medio escénico. Puesto que por más vinculación que se le busque con una acción actual (en el doble sentido), siempre queda relegada al pasado y a la intimidad. Y ése es el problema dramatúrgico de Ibsen.[29]

Debido a la naturaleza épica de su punto de partida Ibsen se vio obligado a desplegar la incomparable maestría en la construcción dramática que lo caracterizaría. Y, al lograrla, dejó de advertirse el fundamento épico. El dominio de la doble vertiente del oficio dramatúrgico –la actualización y la funcionalización– se convertiría para Ibsen en una necesidad insoslayable; aun así, el oficio nunca pudo dar plenamente el resultado apetecido.

Al servicio de la actualización se emplean recursos que podrían parecer chocantes, como la técnica del *leitmotiv*. Su función aquí no consiste, como es lo habitual, en captar los aspectos que se mantienen invariables dentro de la transformación, ni en suscitar relaciones transversales. En los *leitmotive* de Ibsen pervive el pasado, que se ve evocado con la mención de aquéllos. Es el caso del torrente del *Rosmersholm* con el cual el suicidio de Beate Rosmer adquiere la condición de presente permanente. Los sucesos simbólicos permiten hacer coincidir el pasado con la actualidad; recuérdese en *Espectros* el estrépito de cris-

tales proveniente de la habitación. Y, de igual modo, el motivo de la transmisión hereditaria no está destinada tanto a reproducir la idea del destino propia de la Antigüedad, como a actualizar el pasado: la vida del gentilhombre de cámara Alving en la enfermedad de su hijo. Tal vía analítica es la única que permite si no representarlo, sí retener el tiempo propiamente dicho, es decir la vida de la señora Alving junto a esa persona, aunque sea a título de intervalo temporal y diferencia generacional.

Por su parte, la funcionalización dramática, tradicionalmente destinada a elaborar la estructura causal-final de la acción unitaria, tiene que salvar aquí el abismo existente entre el presente y un pasado que se sustrae a la actualización. Rara vez lograría Ibsen una fusión sin fisuras donde la acción actual fuese equiparable en términos temáticos a la evocada del pasado. También bajo este prisma parece *Rosmersholm* su obra maestra. En ella apenas se escinden la actualidad política y la intimidad anclada en el pasado, que en Rosmersholm no queda confinado a las profundidades de la conciencia de cada cual, sino que pervive en toda la casa, en una ambigüedad acorde a su naturaleza propiciada precisamente por aquella otra dimensión. Ambas quedan perfectamente integradas en la figura del Rector Kroll, adversario político de Rosmer y hermano de la difunta señora Rosmer, que se ha suicidado. Pero tampoco en esta se logra una motivación suficiente, por necesaria, del final en base al pasado: Rosmer y Rebekka West, arrastrados por la difunta hasta el punto de arrojarse al torrente, carecerán del carácter trágico de un Edipo ciego cuando es conducido al interior del palacio.

De ese modo se evidenciará la distancia que media entre el mundo de la burguesía y la catástrofe trágica. La tragedia inmanente de la burguesía no se encuentra en la

muerte, sino en la vida misma.[30] Una vida de la que, en referencia expresa a Ibsen, diría Rilke que «se había deslizado en nosotros, que se había retirado hacia el interior, tan profundamente que no cabía sino hacer suposiciones sobre ella».[31] Podría también citarse a este propósito la sentencia de Balzac: «Nous mourrons tous inconnus».[32] La obra de Ibsen se halla enteramente bajo ese signo. Mas al emprender por vía dramatúrgica el descubrimiento de esa vida oculta, esto es, al intentar que lo ejecutaran las propias *dramatis personae*, terminó acabando con sus vidas. Los hombres y las mujeres de Ibsen sólo podían vivir sumidos en sí mismos, apurando la «mentira vital». Los mató que, en lugar de novelarlos y dejarlos sumidos en sus vidas, los obligara él a pronunciarse en público. Véase cómo en épocas adversas al drama el dramaturgo termina convertido en asesino de sus criaturas.

2. Chéjov

En los dramas de Chéjov los seres viven bajo el signo de la renuncia. Se distinguen sobre todo por su renuncia al presente, pero también por la renuncia a la comunicación, a la dicha que pueda derivarse del encuentro con los demás. La forma de su teatro y, con ello, el lugar que ocupa Chéjov en la historia del teatro moderno vienen determinados por esa resignación, el punto intermedio entre la melancolía y la ironía.

La renuncia al presente supone vivir en el recuerdo y en la utopía, así como la renuncia a la confrontación con los demás; es decir, vivir en soledad. El drama probablemente más completo de los de Chéjov, *Las tres hermanas*, constituye la mera la exposición de unos seres solitarios encerrados en sus recuerdos y librados a la ensoñación del futuro. Su presente vive sofocado bajo el pasado y el futuro, convertido en una desamparada espera a que se

cumpla la única meta, el regreso a la patria perdida. El tema –por lo demás, el mismo que domina toda la literatura romántica– se concreta con *Tres hermanas* del siguiente modo en el mundo de la burguesía finisecular: Olga, Masha e Irina, las tres hermanas Prozórov viven con su hermano Andriéi Serguiéievich desde hace once años en una plaza militar de mediano tamaño al este de Rusia. Procedentes de Moscú, su ciudad natal, llegaron a la ciudad cuando su padre fue destinado a ella al mando de una brigada. La obra comienza un año después de la muerte del padre. La estancia en provincias ha perdido ya su razón de ser y el recuerdo de la época moscovita invade el tedio de la vida cotidiana para culminar en una única exclamación desesperada: «¡A Moscú!»[33]. La vida de los hermanos Prozorov se cifra en esperar la consumación de un regreso al pasado que a la vez supone un futuro soñado. El entorno en que se mueven es el de los oficiales de la plaza militar, consumidos por un hastío y una añoranza similares. Uno de ellos, sin embargo, expande hacia lo utópico el momento de futuro que concita las ansias de la familia. Alexandr Ignátevich Vershinin dice:

> Dentro de doscientos o trescientos años la vida en la tierra será inimaginablemente hermosa, sorprendente. El hombre necesita de una vida así y aunque todavía no se dé, ha de presentirla, ha de esperarla, ha de soñar con ella, ha de prepararse para ella [...][34]

Y más tarde:

> A mí me parece que en la tierra todo debe modificarse poco a poco, y ya está cambiando ante nuestros ojos. Dentro de doscientos o trescientos años, dentro de mil.
>
> –La cuestión no está en el plazo–, comenzará una vida nueva y feliz. Nosotros no participaremos de esa vida, desde luego, pero ahora vivimos, trabajamos y sufrimos para ella; nosotros la creamos y en esto –sólo en esto–

> radica el fin de nuestra existencia y, si se quiere, nuestra felicidad.[35]
>
> Cómo me gustaría poderle demostrar que para nosotros la felicidad no existe, no debe existir ni existirá... Nosotros sólo debemos trabajar y trabajar, mientras que la felicidad está reservada a nuestros descendientes. (Pausa) Si no soy feliz, por lo menos lo serán los descendientes de mis descendientes.[36]

En mayor medida aún que por el aspecto utópico, los individuos se ven aislados por el peso del pasado y la insatisfacción con que viven el presente. Todos ellos cavilan sobre sus propias vidas, se pierden en los recuerdos y se torturan analizando su tedio particular. Cada miembro de la familia Prozorov y de su círculo de allegados tiene un problema específico que lo aísla de los demás y hacia el que se verá relegado cuando se encuentre en compañía de los demás. Andriéi se concome con el contraste existente entre sus sueños de una cátedra en Moscú y el empleo que ejerce en la Diputación provincial. Masha vive desde los diecisiete años un desgraciado matrimonio. Olga siente que en los cuatro años que lleva trabajando en el instituto ha ido «cada día [...] perdiendo, gota a gota, las fuerzas y la juventud».[37] E Irina, que se había volcado en su trabajo para salir así de la desazón y la tristeza[38], reconoce:

> Voy ya para los veinticuatro años, trabajo hace tiempo y se me ha secado el cerebro, me he quedado delgada, fea, vieja, sin ninguna satisfacción, ninguna, ninguna, pero el tiempo pasa y me parece que cada vez me alejo más de la vida auténtica y hermosa, que avanzo cada vez más hacia un abismo. Estoy desesperada y no comprendo cómo todavía vivo, cómo no me he matado aún...[39]

La cuestión es en qué medida tolera la forma dramática donde en su día cristalizara la afirmación renacentista del aquí, el ahora y la relación interpersonal, semejante renuncia temática a la vida presente en beneficio del recuerdo, la añoranza y el análisis permanente de la suerte propia. Porque la doble renuncia inherente a los individuos chejovianos parece reclamar un abandono a las dos categorías formales capitales del drama, la acción y el diálogo; esto es, que se abandone la forma dramática.

Pero tal abandono sólo queda apuntado. Así como los personajes de los dramas chejovianos continúan, pese a su ausencia psíquica, llevando una vida social –viven suspendidos en un punto equidistante entre el mundo y el yo o el ahora y el entonces, sin acabar, pues, de extraer la última consecuencia de su soledad y su melancolía–, tampoco la forma del drama abandona enteramente en Chéjov las categorías que requiere en tanto en cuanto continúa siendo forma dramática. Las conservará como si se tratase de una incidencia que permite la articulación formal –aunque en términos negativos y como desviación de ella– de la temática que interesa.

Las tres hermanas muestra, así, rudimentos de la acción tradicional. El primer acto, la exposición, tiene lugar el día en que se celebra el santo de Irina; el segundo se nutre de las transformaciones experimentadas desde el primero: la boda de Andriéi y el nacimiento de su hijo; el tercero se desarrolla de noche, mientras un incendio se propaga por la vecindad; y el cuarto viene señalado por un duelo a resultas del cual muere el prometido de Irina, el día en que el regimiento parte de la ciudad y los Prozórov terminan sumiéndose en el tedio de la vida provinciana. La yuxtaposición inconexa de momentos de acción y la organización en cuatro actos, tildada pronto de pobre en tensión, revelan la función que ambos aspectos

desempeñan en el conjunto: carentes de enunciados notorios, lo que tienen que hacer es conferir un mínimo de movimiento y facilitar la articulación del diálogo.

Pero también al diálogo le falta peso específico. Aporta, por así decirlo, un tono cromático básico sobre el que destacan vivamente los monólogos embozados de réplicas donde se condensa el sentido del conjunto. La obra vive así de los ejercicios de resignada instrospección que realizan por separado casi todos los personajes; se trata de una obra escrita en razón sólo de ellos.

Los suyos no son monólogos en la acepción tradicional del término. El fondo donde se originan no es la situación, sino la temática. El monólogo dramático no formula nada que en definitiva escape a la comunicación, tal como ha evidenciado G. Lukács[40]. «Hamlet oculta por razones prácticas su estado de ánimo ante los cortesanos; quizá porque éstos comprenderían perfectamente que desee y tenga que vengar a su padre».[41] Aquí es diferente. Los enunciados se formulan en presencia de los demás, no en el aislamiento. Pero quien los articula se aísla. De manera casi imperceptible el diálogo insubstancial viene a dar en una diversidad de monólogos substanciales. No se trata de monólogos aislados insertos en una obra dialogal, sino, por el contrario, la vía por donde el conjunto de la obra abandona el ámbito de lo dramático para devenir lírico. En la lírica el lenguaje posee mayor entidad que en el drama; diríase que detenta mayor entidad formal. En el drama, además del contenido específico de cuanto se enuncia, el lenguaje pone de manifiesto el hecho mismo de que se esté hablando. Cuando no queda nada por decir o cuando algo no puede ser dicho, el drama cae en el silencio. Pero en lírica hasta el silencio se convierte en palabra. En efecto, en la lírica las palabras

dejan de «sucederse», para pasar a articularse con una entidad propia inherente al género.

El atractivo del lenguaje de Chéjov proviene de esa incesante transición de la plática a la lírica de la soledad. A hacerla posible probablemente contribuyan tanto el alto grado de expansividad del hombre ruso como la lírica inmanente a su lengua. Soledad no implica aquí anquilosamiento. Lo que occidente a lo sumo conoce en estado de embriaguez –la capacidad de compartir la soledad del otro, la incorporación de la soledad particular a una creciente soledad colectiva– parece ser una virtualidad del ruso, del individuo tanto como de la lengua.

Por esa razón en los dramas chejovianos puede alojarse el monólogo dentro del diálogo y, a la vez, no constituir el diálogo apenas un problema en ellos, de forma que la contradicción interna que les es característica –entre la temática monológica y la enunciación dialógica– no comporta una violentación de la forma dramática.

Sólo Andriéi, el hermano, tiene vedada incluso esa modalidad de expresión. Su soledad le impone el silencio, por esa razón evita las reuniones[42]; sólo puede hablar cuando le consta que no se le va a entender.

Chéjov da forma a esa solución introduciendo a un ordenanza de la Diputación duro de oído, Ferapont:

Andriéi	Hola, viejo amigo. ¿Qué me cuentas?
Ferapont	El presidente le manda un libro y un papel. Aquí lo tiene... (Le da el libro y un pliego)
Andriéi	Gracias. Está bien. ¿Por qué has venido tan tarde? Ya son más de las ocho.
Ferapont	¿Qué?
Andriéi	(más fuerte) Digo que has venido tarde, que ya son más de las ocho.
Ferapont	Así es. Cuando he venido aún era de día, pero no me han dejado entrar [...] (Creyendo que Andriéi le pregunta alguna cosa:) ¿Qué?

Andriéi Nada (Examinando el libro) Mañana, viernes, no tenemos sesión, pero de todos modos iré... ya encontraré qué hacer. En casa me aburro... (Pausa) ¡Mi viejo amigo, de qué manera tan extraña cambia la vida y cómo engaña! Hoy, por matar el tedio, por no saber qué hacer, he echado mano de este libro, un viejo curso de lecciones universitarias, y me han dado ganas de reír... Dios mío, yo secretario de la Diputación provincial, de la Diputación en que es presidente Protopópov; yo, secretario... y a lo que más puedo aspirar es a llegar a ser miembro de esta Diputación. ¡Ser miembro de la Diputación provincial de aquí, yo, que sueño todas las noches con que soy profesor de la Universidad de Moscú, un profesor famoso del que se enorgullece Rusia entera!

Ferapont No sé... Oigo mal.

Andriéi Si oyeras bien, quizá no hablaría contigo de este modo. Necesito hablar con alguien, pero mi mujer no me comprende, y temo hablar con mis hermanas, temo que se rían de mí, que se avergüencen... No bebo, no soy amigo de los restaurantes, pero con qué satisfacción, caro viejo, estaría ahora sentado en alguno de los de Moscú, en el de Tiestov, o en el Gran Moscú.

Ferapont Pues en Moscú, contaba hace poco un contratista, unos mercaderes comieron hojuelas, y uno que comió cuarenta, según dicen, murió. No sé si han dicho cuarenta o cincuenta, no lo recuerdo.

Andriéi En Moscú, te sientas en una enorme sala de un restaurante, donde no conoces a nadie y nadie te conoce, y sin embargo no te consideras extraño. En cambio, aquí conoces a todo el mundo, todos te conocen, pero te sientes extraño, extraño... Extraño y solo.

Ferapont ¿Qué? (Pausa) El mismo contratista contaba, no sé si mentía, que han tendido un cable de un extremo a otro de Moscú...[43]

Lo que aquí parece un diálogo sustentado en las dificultades de audición no es otra cosa que el monólogo desesperado de Andriéi, contrapunteado con las tiradas igualmente monológicas de Ferapont. Mientras que por lo común la conversación sobre un mismo tema franquea la posibilidad de un entendimiento, lo que aquí expresa es la imposibilidad de tal tipo de acuerdo. La sensación de disparidad es extrema por cuanto afecta moverse en los moldes de una convergencia. El monólogo de Andriéi no brota del diálogo, sino de su negación. La expresividad de esta manera de hablar ignorando al otro estriba en el contraste virulento y paródico que supone respecto al diálogo auténtico, que queda así relegado a la mera utopía. Con ello queda definitivamente puesta en entredicho la forma dramática.

Mientras que la suspensión del entendimiento interpersonal continúe moviéndose en un ámbito inducido por la temática, como ocurre en *Las tres hermanas* con las dificultades de audición de Ferapont, no se excluye el regreso al diálogo. Las apariciones de Ferapont no trascienden lo episódico. Pero todo aspecto temático cuyo peso específico sea mayor que el motivo con el cual se exponga, aspira a sedimentarse en una forma específica. Y hacia donde irremisiblemente conduce el repliegue formal del diálogo es a la épica. Por esa razón señala hacia el futuro el tardo de oído de Chéjov.

3. Strindberg

Con Strindberg se inicia la dramaturgia, posteriormente conocida como «del yo» [*Ich-Dramatik*], que determinará el cuadro de la literatura dramática durante decenios. El fondo del que arranca en Strindberg es la autobiografía, tal como lo acreditan no sólo los aspectos temáticos. En su diseño de una literatura del futuro la teo-

ría que expone del «drama subjetivo» parece venir a coincidir con la teoría que traza de la novela psicológica, en tanto historial de la evolución de la propia alma. También lo manifestado por el autor en una entrevista refiriéndose al primer volumen de su autobiografía (*El hijo de la sierva*) revela el trasfondo del nuevo estilo dramático, de cuyos inicios daría fe sólo un año más tarde *El padre* (1887). En la entrevista decía: «Creo que la descripción completa de la vida de un individuo es más verídica y elocuente que la de una familia entera. ¿Cómo puede saberse lo que sucede en el cerebro de los demás, cómo pueden desvelarse los motivos ocultos de las acciones de otro, cómo puede saberse lo que éste o aquél hayan podido decir al franquearse en un momento determinado? Se opera, evidentemente, con suposiciones. Pero la ciencia que estudia al hombre ha sido hasta ahora poco transitada por los autores que con sus escasos conocimientos psicológicos han intentado hacer esbozos de una vida anímica que, a la postre, se mantiene oculta. Sólo se conoce una vida, la propia...»[44].

Cabría interpretar esos términos del año 1886 como una renuncia al teatro. Sin embargo, constituyen la premisa de una evolución en cuyo inicio se halla *El padre* (1887), en su fase intermedia *Camino de Damasco* (1898-1901) y *Ensoñación* (1901), y en su final *La carretera general* (1909). El problema capital cuando se entra a considerar la obra de Strindberg consiste en determinar en qué medida dicha evolución la aleja efectivamente del drama y su forma.

La primera obra, *El padre*, supone un intento de conciliación entre el estilo subjetivo y el naturalista. La consecuencia sería que ninguno de los dos llegase a realizarse plenamente, habida cuenta de que los propósitos que animaban a uno y a otro eran radicalmente opuestos. Por re-

volucionario que pretendiera ser y que en términos estilísticos e ideológicos pudo en efecto ser, el Naturalismo adoptó en términos dramatúrgicos una orientación conservadora. Su empeño fundamental consistió en la salvaguarda de la forma dramática tradicional. Tras el revolucionario propósito de realizar el drama en un plano estilístico diferente, se albergaba el ánimo conservador de preservarlo de las amenazas derivadas de la historia de las ideas trasladándolo a un ámbito no menoscabado por dicha evolución, a un ámbito, diríase, arcaico y coetáneo a la vez.

A primera vista *El padre* constituye un drama más de familia de los que con abundancia produjo la época. Padre y madre pugnan por la educación de la hija: hay conflicto de principios y hay lucha de sexos. Pero no es menester tener presentes los términos recién citados de Strindberg para advertir que *El padre* no constituye la exposición inmediata, o sea dramática, de una relación empozoñada y su historia, sino la proyección de la perspectiva del personaje titular, una obra cuyo desarrollo viene mediatizado por obra de su subjetividad. El esquema proporciona sólo una primera indicación al respecto –en el centro, el padre, y su alrededor, cual paredes del infierno femenino en que se cree encerrado, las mujeres: Laura, el ama, la suegra y, finalmente, la hija–. Mayor relevancia tiene advertir que el conflicto con la esposa generalmente adquiere realidad «dramática» como único y exclusivo reflejo de su conciencia; es decir, que los términos en que se despliegue vendrán fijados por él. La duda sobre la paternidad, el arma más importante de la esposa, se la pone él mismo en las manos y de su enfermedad mental da fe una carta de puño y letra en la que el esposo declara que «está loco».[45] Los términos vertidos por la esposa al final del segundo acto que dan pie a que

él le arroje una lámpara encendida «–Ya has cumplido con tu tarea de abastecedor y padre tristemente obligado. Has dejado de ser necesario y tienes que irte–» sólo son creíbles como proyección del recelo que el propio Capitán siente hacia su esposa. Si el diálogo naturalista supone la reproducción precisa de una conversación, es evidente que la primera obra naturalista de Strindberg se encuentra tan distante del Naturalismo como la *tragédie classique*. La diferencia estriba en el *principium stilisationis:* el del Clasicismo se funda en un ideal objetivo de lenguaje, en Strindberg viene determinado por la perspectiva subjetiva. De suerte que el trágico final que Laura depara al Capitán con la camisa de fuerza se transformará en una especie de proceso interior por obra de la asociación con la infancia, es decir, por efecto de la identificación de dicho final con las reminiscencias que quien le coloca la camisa, el ama, evoca.

A la vista de tal desplazamiento resulta obsoleta la observancia, rigurosa en *El padre*, del principio de las tres unidades. En el drama auténtico su función consiste[46] en elevar la dinámica dialéctica del proceso respecto al estatismo del mundo interior y del mundo exterior, que quedan relegados a sus respectivos ámbitos, a fin de crear el espacio absoluto necesario para la sola y exclusiva reproducción del suceso interpersonal. Pero en este caso la obra se fundamenta no en la unidad de acción, sino en la del yo del personaje central. La unidad de acción se vuelve insubstancial, cuando no abiertamente entorpecedora, en la exposición de las transformaciones de la conciencia. El curso sin fracturas de la acción deja de constituirse en imperativo por cuanto ni la unidad de tiempo ni la de lugar se hallan en consonancia con la unidad del yo. Eso se advierte en las pocas escenas en las que el Capitán no se encuentra presente. No se alcanza por qué el

espectador, quien divisa la realidad de esa familia únicamente por los ojos del padre, no puede seguirlo en su salida nocturna ni ser encerrado posteriormente con él. Con todo, quedan dominadas por él, desde el momento en que es el tema único de conversación. La intriga de Laura quedará en ellas relegada a un segundo plano, pues el primero se verá ocupado por el cuadro del Capitán, tal como ella lo pinta ante su hermano y ante el médico. De forma que, puesto al corriente del proyecto de su hermana de internar, incapacitar y colocar bajo su propia tutela al Capitán, el Pastor se limitará a actuar como portavoz de su cuñado, a quien siempre había tenido por «una mala hierba en nuestro campo»[47]:

> ¡Me pareces fuerte, Laura!, ¡increíblemente fuerte! ¡Eres como un zorro en el cepo, que se corta una pata a mordiscos antes de dejarse coger...! ¡Como un ladrón profesional, sin cómplices de ninguna clase, ni su propia conciencia siquiera que conozca sus planes! ¡Mírate en el espejo! ¡A que no te atreves! [...] ¡Déjame verte la mano...! Ni una gota de sangre reveladora, ni una huella siquiera del sutil veneno! ¡Un simple asesinato inocente, que la ley no puede captar! Un asesinato inadvertido; ¿inadvertido? ¡Tiene gracia la expresión![48]

Para regresar a su propio papel al concluir esa tirada pronunciada por delegación:

> [...] como hombre, celebraría mucho verte colgada. Como hermano y como sacerdote, ya es otra cuestión... En fin, recibe mis felicitaciones. Las mereces.[49]

Donde las últimas palabras aún vuelven a ser las del Capitán. Estos sucintos puntos, testimonio de las trabas con que tropiezan en la dramaturgia subjetiva la articulación de personajes dramáticos y la de las tres unidades, explicarían por qué a partir del *Padre* se bifurcan los pro-

pósitos autobiográficos y los naturalistas de Strindberg, llegado el momento de trasladarlos a términos dramáticos. *La señorita Julia*, escrita un año más tarde lejos de todo perspectivismo, adquiriría celebridad como obra naturalista y el tratado de Strindberg sobre ella se convertiría en una especie de manifiesto naturalista.

En cambio, el ensayo de establecer el yo individual, y preferentemente el yo propio, en el centro de una obra se desviaría inexorablemente de la construcción dramática tradicional, a cuya exclusiva obediencia responde aún *La señorita Julia*. En primer lugar se registra el experimento monodramático tal como se da en el acto único *La más fuerte*. A primera vista parece una consecuencia lógica de la afirmación según la cual «sólo se conoce una vida, la propia». Pero no debe pasarse por alto que el único protagonista de esa obra no es un personaje autobiográfico de Strindberg. Tal discrepancia se explica en que la dramaturgia subjetivista no es tanto una consecuencia de la convicción de que sólo puede retratarse la propia vida anímica por ser ésta la única accesible, cuanto del propósito preliminar de conferir realidad dramática a lo esencialmente oculto, es decir, a la vida anímica. Se le encomienda al drama, a la forma por excelencia del desvelamiento dialogal y la exteriorización, la tarea de exponer los sucesos anímicos ocultos. Y el drama la cumple retrayéndose al personaje principal –ya sea mediante su circunscripción a él (monodramas), o mediante el enfoque de su entorno desde su perspectiva («dramaturgia del yo»)–; esto es, dejando en cualquier caso de ser drama.

El acto único *La más fuerte* (1888/89) es más ilustrativo de la problemática patente en la dramaturgia analítica moderna que de los derroteros dramáticos de su autor. En ese sentido ha de ser considerado con referencia

al teatro ibseniano. Porque este acto único de seis páginas viene a albergar el germen de una obra ibseniana de tres o cuatro actos. La acción secundaria en que se basa el análisis efectuado en la primaria se encuentra sólo apuntada: «La señora X, actriz, casada» conversa un día de Nochebuena en un café de señoras con la «señorita Y, actriz, soltera». Y cuanto en Ibsen se encuentra concatenado en términos dramáticos, de modo no por dudoso menos magistral, con los sucesos del presente –ya sean reflejos de la intimidad o el pasado recordado–, resultará aquí expuesto de modo épico-lírico mediante un gran monólogo de la protagonista. Así, indirectamente, puede apreciarse no sólo hasta qué extremo estaba reñida la temática ibseniana con el drama, sino advertirse también el alto precio que Ibsen hubo de pagar por mantenerse en la disciplina de la forma dramática. Porque lo oculto y lo reprimido dejan en la densidad y pureza del monólogo strindberguiano una impronta incomparablemente más viva que en los diálogos de Ibsen, sin que su confesión tenga nada del «acto de violencia sin par» que Rilke descubriera en el teatro de Ibsen.[50] Lejos de limitarse a ser puro informe, el relato subjetivo encierra hasta dos peripecias que no cabría imaginar más «dramáticas», de no ser porque en virtud de su decidido intimismo escapan al diálogo y, por tanto, al drama.

La forma más singular de su teatro, el *Stationendrama* [drama de estaciones] la halla Strindberg con *Camino de Damasco* en 1898, tras cinco años de silencio creativo. De su última gran obra lo separaban catorce obras menores compuestas en el período 1887-1892 y el prolongado silencio que se extiende entre 1893 y 1897. Los monodramas de esa época (once, entre ellos *La más fuerte*) postergan a un segundo plano los problemas relacionados con la articulación de la acción dramática y

los personajes patentes en el *Padre*. Sin resolverlos, dan testimonio indirecto de ellos en la medida que procuran eludirlos.

La técnica estacional, por el contrario, permite tratar coherentemente el ánimo temático de la dramaturgia subjetivista parcialmente manifiesto en el *Padre*, aportando una superación de las contradicciones suscitadas en el interior de la forma dramática. La preocupación primordial del dramaturgo subjetivista es cómo aislar y elevar respecto a los demás a su personaje central, que generalmente no es sino una encarnación de sí mismo. La forma dramática, regida por el logro de un constante equilibrio en las actuaciones interindividuales, no puede dar satisfacción a tal exigencia sin perecer en el empeño. El *Stationendrama* el protagonista cuya evolución se describe queda nítidamente deslindado de los personajes con quienes va tropezando en las estaciones de su senda. Al aparecer siempre en escena en compañía del principal, esos personajes se presentan sobre el plano de su perspectiva y referidos a él. Por otra parte, como el fundamento del *Stationendrama* ha dejado de ser una pluralidad de personajes a equiparar para constituirse en el yo único y central, y puesto que su espacio no es esencialmente dialógico, también el monólogo pierde el carácter excepcional que necesariamente posee en el drama. Con todo ello quedaría instituida en términos formales la exteriorización de la «vida anímica oculta».

Otra consecuencia de la «dramaturgia del yo» se cifra en la substitución de la unidad de acción por la del yo. La técnica estacional rinde cuenta de ello diluyendo la continuidad de la acción en una sucesión de escenas. Las diversas escenas no se encuentran entre sí en relación causal, ni se generan mutuamente como en el drama. Aparecen, por el contrario, como hitos aislados y alineados al hilo

del progreso del yo. El estatismo y la carencia de futuro que convierten las escenas en escenas épicas (en el sentido de Goethe) se encuentran en estrecha relación con su propia estructura, presidida por el antagonismo perspectivizado que pueda darse entre el yo y el mundo. En el drama la escena extrae su dinamismo de la dialéctica interpersonal, viéndose impulsada hacia delante por obra del momento de futuro inherente a dicha dialéctica. En cambio, en las escenas del *Stationendrama* no se genera relación alguna de reciprocidad; el héroe tropezará con otros personajes, en efecto, pero éstos se mantendrán ajenos a él.

De ese modo se pone en cuestión la posibilidad misma del diálogo, de suerte que en su último *Stationendrama* (*La carretera general*) Strindberg consumaría en ciertos pasajes la inflexión del diálogo hacia la épica a dos voces:

> (Sentados alrededor de una mesa se encuentran el Caminante y el Cazador, con vasos ante sí.)
>
> Caminante Aquí en el valle hay tranquilidad.
> Cazador Demasiada, según dice el molinero
> Caminante que sigue durmiendo por más agua que circule;
> Cazador porque siempre está pendiente del viento y del tiempo...
> Caminante afanes infructuosos que en mí han despertado cierta animosidad contra los molinos de viento;
> Cazador exactamente como le ocurriera al noble caballero Don Quijote de la Mancha,
> Caminante que no se regía por el viento dominante,
> Cazador sino todo lo contrario;
> Caminante por eso terminaba metido en camisas de once varas...[51]

Una escena de esas características no puede desembocar en otra. El héroe se limitará a incorporar a su interioridad el efecto traumático o curativo que posea, para dejar tras sí el episodio como una estación más de su camino.

En la misma medida en que la acción objetiva se ve reemplazada por el camino subjetivo las categorías de unidad de tiempo y de lugar pierden su razón de ser. Unicamente adquirirán realidad escénica las revueltas de un camino de suyo interior; y, a diferencia de lo que ocurre con la acción del drama auténtico, el *Stationendrama* no recogerá dicho camino en su totalidad. Con la omisión de los tiempos y los espacios intermedios la evolución del héroe trascenderá continuamente –relativizándolos, por tanto– los límites de la obra.

Como las diversas escenas no están regidas por una relación orgánica, puesto que representan fragmentos de una evolución que excede a la propia obra (cual fragmentos de una novela de formación, cabría decir), puede conferírseles a su estructura un esquema perfectamente externo a ellas; esquema que incrementará aún más su relatividad y su naturaleza épica. A diferencia del modelo dramático de Gustav Freytag, donde la pirámide postulada ha de fundarse en el crecimiento orgánico de cada escena y cada acto, la construcción simétrica de *Camino de Damasco I* seguirá un principio de ordenación mecánico, ajeno, por plausible que sea, a la obra.

Esta descripción de la relación interpersonal del *Stationendrama* como brusco antagonismo podría aparecer reñida con el aspecto «expresionista» de Strindberg –conforme al cual los personajes de la trilogía del *Camino de Damasco*., p. ej., (la Dama, el Mendigo, César) no serían sino emanaciones del yo del Desconocido, de suerte que el conjunto de la obra se vería alojado en la subjetividad

del protagonista.[52]– Pero esa contradicción no es más que la paradoja de la subjetividad: con ella se alcanza la auto-enajenación en la reflexión, la conversión en objeto del yo observado, la mutación en entidad objetiva de la subjetividad sujeta a potenciación. Que lo inconsciente comparezca ante el yo consciente (es decir, que el yo enfrascado en la conquista de una conciencia de sí mismo comparezca ante sí mismo) como un elemento extraño queda patente en la terminología del psicoanálisis, donde lo inconsciente se presenta como el Ello. Así es como el individuo aislado, el que se refugia en sí mismo huyendo del mundo, vuelve a verse confrontado a elementos que le son ajenos. El Desconocido lo confiesa al principio de la obra:

> No es la muerte lo que temo, sino la soledad, porque en la soledad siempre se encuentra algo. No sé si es algo diferente o es a mí mismo a quien percibo, pero en la soledad nunca se está solo. El aire se hace más denso, germina y empiezan a crecer seres que son invisibles pero que se sienten y tienen vida propia.[53]

Con esos seres se tropezará de manera sucesiva en el curso de las diversas estaciones de su camino. Generalmente son, a la vez, él mismo y ajenos a él, siendo en su condición de sí mismo como le resultarán más ajenos. De forma que esa identidad conducirá a una nueva suspensión del diálogo; la Dama de la trilogía *Damasco*, notoria proyección de sí mismo, sólo puede decirle al Desconocido cuanto él ya sabe:

> Dama [a su propia madre] No es un hombre corriente. Y es un poco triste que nunca puedo decirle nada que él no haya oído antes. Por esto hablamos muy poco...[54]

En la dimensión temporal la relación entre lo subjetivo y lo objetivo se manifiesta como la relación existente entre el pasado y el presente. En la reflexión el pasado recordado e interiorizado comparece bajo la forma de presente ajeno: los personajes extraños con quienes tropieza el Desconocido son a menudo registros de su propio pasado. Así, a propósito del Médico sale a relucir un antiguo compañero de colegio que fue castigado en lugar de él; el encuentro permite actualizar el origen de un tormento que nunca lo abandonaría desde entonces. (Motivo procedente de la biografía de Strindberg.) Y el Mendigo a quien encuentra en una esquina le muestra la cicatriz que él mismo lleva como secuela del golpe que un día le propinara su hermano.

En este extremo muestran una afinidad el *Stationendrama* y la técnica analítica de Ibsen. Pero, como la alienación respecto a sí mismo, la sufrida respecto al propio pasado no adquirirá una forma apropiada, que no «ejerza violencia» dramatúrgica, sino en los encuentros aislados que integran la obra de Strindberg.

En el antagonismo existente entre el yo aislado y el mundo, enajenado éste y cosificado, se funda así mismo la estructura formal de dos obras tardías de Strindberg: *Ensoñación* (1901) y *Sonata de los espectros* (1907).

Ensoñación, escrita el mismo año que *Camino de Damasco III*, no se distingue del *Stationendrama* en su concepto formal («Trasunto de la forma inconexa aunque aparentemente lógica del sueño», señala Strindberg en el prólogo). Antes también había designado *Camino de Damasco* como una ensoñación, lo que revela que no entendía *Ensoñación* como un sueño escénico, sino que con el título deseaba limitarse a señalar la estructura, similar a un sueño, de la obra. En efecto, sueño escénico y *Stationendrama* coinciden en sus rasgos estructurales: ambos son

una sucesión de escenas cuya unidad no se deriva de una acción unitaria, sino de un yo siempre idéntico, ya sea el de quien experimenta el sueño o el del protagonista.

Pero si en el *Stationendrama* la atención recae sobre el yo aislado, en *Ensoñación* pasa a primer plano el mundo de los humanos, concretamente en la condición de objeto con que comparece ante la hija del dios Indra cuando se ve confrontada con él. Porque ése es el propósito de la obra y la idea que rige su forma: mostrar a la hija de Indra «cuál es la suerte de los hombres» (Strindberg). La sucesión deslabazada de escenas de *Ensoñación* es más propia de la *revue* tal como se conociera en la Edad media que del sueño. Y, a diferencia del drama, la *revue* es fundamentalmente una representación escénica ejecutada para alguien que se encuentre fuera de ella. De ahí que *Ensoñación* –que, además, incorpora al observador como su auténtico yo– aparezca dotada de la estructura básica de toda obra épica, consistente en la confrontación entre sujeto y objeto.

La hija de Indra –quien en la versión original (sin prólogo) aparece equiparada a las restantes *dramatis personae*– expresa la distancia épica que guarda respecto a la humanidad mediante una sentencia que tiene carácter de *leitmotiv*: «¡Qué pena dan los hombres!» Si bien en términos de contenido puede expresar la conmiseración que sienta la hija de Indra, no es menos cierto que en términos formales lo que expresa su repetición es distancia; así se consigue su conversión en conjuro mediante el que elevarse sobre la humanidad cuando la Hija alcanza el máximo grado de implicación con lo humano –según lo advertía Strindberg–, es decir, cuando se casa con el Abogado:

La Hija Creo que después de lo ocurrido estoy empezando a odiarte.

El Abogado ¡Pobres de nosotros, pues! ¡Pero ahuyentemos el odio! Te prometo que no volveré a decir nada más sobre el orden... ¡aunque suponga una tortura para mí!

La Hija ¡Y yo comeré coles, aunque suponga un tormento para mí!

El Abogado ¡Y seguir conviviendo entre tormentos! ¡Lo que a uno contenta atormenta al otro!

La Hija ¡Qué pena dan los hombres![55]

En consonancia con la estructura de *revue*, la obra se caracteriza por el gesto de la indicación. Además del Oficial (que representa a Strindberg), quienes salen al paso de la hija de Indra son personajes para los cuales la humanidad, por imperativo profesional podría decirse, se ha convertido en objeto, que pueden mostrársela, por tanto, mejor que cualesquiera otros. Así, el Abogado (la segunda encarnación del autor):

> Fíjate en esas paredes. ¡Parecen embadurnadas con todos los pecados! Fíjate en los papeles donde escribo las historias de los desmanes. ¡Fíjate en mí!... Aquí no entra nunca nadie sonriendo; todo son miradas de enojo, mandíbulas apretadas, puños cerrados... Y todos destilan el malestar, las envidias, sus recelos encima de mí... ¡Fíjate qué manos tengo, negras, nunca podrán purificarse! ¡Mira estas llagas, mira la sangre!... No puedo llevar los trajes más allá de unos pocos días, porque apestan a los crímenes que otros han cometido [...] ¡Fíjate en mi aspecto! ¿Tú crees que con esta pinta de criminal podría conquistar el amor de una mujer? ¿Tú crees que haya nadie que quiera por amigo a quien le corresponde recaudar las deudas, las deudas más miserables de todos los morosos de la ciudad?... ¡Qué desgracia ser humano!
>
> La Hija ¡Qué pena dan los hombres![56]

El Poeta (la tercera manifestación de Strindberg) le entrega una «Súplica de la humanidad al señor del mundo, compuesta por un soñador»[57], centrada de nuevo en la *condition humaine*. También se la expone a propósito de un personaje:

(Aparece Lina con un cubo en la mano)

El Poeta ¡Lina, que te vea la señorita Agnes [la hija de Indra]! Te conoció hace diez años, cuando eras una muchacha joven, alegre y, digamos, bonita... ¡Mirad qué aspecto tiene ahora! ¡Cinco hijos, fatigas, malos modos, hambre, palizas! Ved cómo se agosta la belleza, cómo se consume la alegría mientras se cumple con el deber...[58]

El Oficial adopta en ciertos pasajes de su intervención esa misma distancia épica:

(Pasa un caballero de edad avanzada con las manos cruzadas a la espalda)

El Oficial Mirad, ahí va un jubilado, aguardando a que le llegue el momento de no poder dar un paso más; un capitán, seguro, que no salvó el ascenso a comandante, o un secretario judicial que no llegó a jefe de sección... muchos son los llamados, pero pocos los escogidos... Allá va el hombre a ver si almuerza...

El Jubilado ¡No, a por el periódico, a por el periódico de la mañana!

El Oficial Sólo tiene cincuenta y cuatro años; aún puede rondar veinticinco más esperando la hora de las comidas y la llegada del periódico... ¿No es terrible?[59]

Ensoñación no es, por consiguiente, teatro de los hombres propiamente dichos –o sea, drama–, sino teatro épico *acerca de* los hombres. La misma estructura expositiva

rige –encubierta tanto en términos temáticos como en términos formales– la *Sonata de los espectros*. Si en *Ensoñación* se manifiesta temáticamente como visita de la hija de Indra a la tierra y formalmente bajo la especie de la *revue*, en la *Sonata* se oculta tras la fachada de un convencional drama de sociedad, no observada rigurosamente a lo largo de toda la obra, sino empleada como mero instrumento que permita hacer realidad ésta. La *Sonata de los espectros* registra el mismo problema formal que conocieron las obras tardías de Ibsen: el desvelamiento dramático de un pasado silenciado, confinado a la interioridad y, en consecuencia, esquivo a las tablas. Si en Ibsen se lograba procurando una imbricación con una acción dramática actual y en el monodrama de Strindberg *La más fuerte*, mediante el monólogo, en la *Sonata de los espectros* confluyen las dos vías: el yo monológico de la dramaturgia subjetiva aparece desempeñando el papel de una *dramatis persona* más, situada en el centro de un conjunto de individuos cuyo enigmático pasado tiene encomendado desvelar. Viene encarnado por el anciano Director Hummel. Como para el Abogado y el Poeta de *Ensoñación*, para él la humanidad constituye un objeto; a la pregunta del Estudiante con que se inicia la obra, acerca de si conoce a la gente «que vive ahí» (o sea, a la gente que en lo sucesivo habrá de descubrir), responde:

> A todos. A mi edad conoce uno a todos los hombres... pero a mí, de verdad, no me conoce nadie... Me interesa la suerte que corren los hombres.[60]

Si tal afirmación confiere fundamento temático a la tarea formal que desempeña Hummel y a la singularidad de su posición en el conjunto, la siguiente explica por qué esos individuos requieren un relator épico:

> Bentsson [el sirviente de la casa, personaje paralelo al Director Hummel, quien describe a los señores ante el

> sirviente de Hummel]: Se trata de la habitual cena de los espectros, como los denominamos. Toman té sin decir palabra, salvo el Coronel, cuando habla solo... Llevan haciendo lo mismo hace veinte años, siempre los mismos diciendo lo mismo o no diciendo nada, para no tener así que avergonzarse luego.[61]

Y en el tercer acto:

El Estudiante — Dígame, ¿por qué están sus padres ahí sentados, sin decirse una sola palabra?

La Señorita — Porque no tienen nada que decirse, ninguno de los dos se cree lo que diga el otro. Mi padre lo tiene expresado así: ¿Qué sentido tiene hablar, si no podemos engañarnos?

Esas palabras señalan uno de los orígenes de la moderna dramaturgia épica, en la medida que designan el punto en que el teatro burgués de sociedad, aquél que en su día adoptara el principio formal del drama clásico, se decanta hacia lo épico por imperativo de la contradicción gestada entre forma y contenido a lo largo del siglo XIX. De suerte que con el Director Hummel comparece sobre el escenario por vez primera en el curso de esa evolución el propio yo épico, aun cuando lo haga disfrazado de personaje dramático. En el primer acto describirá ante el estudiante a cada uno de los habitantes de la casa, quienes, exentos de toda entidad dramática, se muestran en una ventana como objetos que han de ser presentados; en el segundo, en la «cena de los espectros» se convertirá en el desvelador de los secretos de cada cual.

No se alcanza, sin embargo, que Strindberg no fuera consciente de la función formal desempeñada por dicho personaje. Concluyendo el segundo acto con la tradicional caída en la trampa del desvelador desvelado y el consiguiente suicidio de Hummel, la obra se vería privada de

su principio formal oculto que estaba situado en el plano del contenido. El tercer acto quedaría así condenado al fracaso, porque, al carecer de soporte épico, hubiera tenido que generar el diálogo desde un principio. Junto al personaje episódico de la Cocinera, quien –de manera harto sorprendente– prosigue el vampiresco papel temático de Hummel, aunque sin adoptar el que tenía en el plano formal, la obra pasará a sustentarse sobre la Señorita y el Estudiante, quienes, presos del sortilegio de la casa de los espectros, no encontrarán la salida hacia el diálogo. La conversación que entablan, interrumpida por silencios, monólogos, oraciones y desesperadamente errabunda, en definitiva, así como el desgraciado final de esa obra sin par, caben entenderse sólo a partir de la transición del arte dramático, en la cual constituye un hito: la estructura épica se encuentra ya presente, pero disimulada en el plano temático y, por consiguiente, expuesta aún al desarrollo que experimente la acción.

Mientras que en Ibsen las *dramatis personae* han de morir porque carecen de relator épico, muere en Strindberg el primer relator épico porque, disfrazado de personaje del drama, su condición pasa desapercibida. El episodio da cuenta con mayor elocuencia que cualquier otro testimonio de las contradicciones que atravesaron el drama de fin de siglo, revelando con nitidez el lugar histórico que les corresponde a Ibsen y Strindberg: el uno se encuentra inmediatamente antes, el otro inmediatamente después de la superación de esas contradicciones mediante la sedimentación de la epicidad temática en una forma específica, y ambos se encuentran en el umbral del arte dramático moderno, que únicamente puede ser entendido a partir de *su* específica problemática formal.

4. Maeterlinck

La obra primera de Maeterlinck, que será la que tratemos aquí, intenta exponer en términos dramáticos la postración existencial del hombre, el desvalimiento en que se halla ante un destino inescrutable. Si la tragedia griega había mostrado al protagonista en trágica pugna con el destino o el drama del Clasicismo indagado los conflictos latentes en la relación interpersonal, aquí se tratará exclusivamente de captar el momento en que el hombre se ve sorprendido en su indefensión por el destino. Aunque no en el sentido de la tragedia fatalista del Romanticismo. Ésta se circunscribía a la convivencia de los hombres en un ámbito dominado por el destino ciego; sus temas eran los mecanismos empleados por el hado y el grado de perversión que éste suscitase en la esfera interpersonal. De todo ello no se encontrará rastro en Maeterlinck. Desde su perspectiva el destino del hombre viene representado lisa y llanamente por la propia muerte, la instancia que domina el escenario de su producción juvenil; pero no bajo la especie de una figuración determinada ni guardando vínculos trágicos con la vida. Ni hay hechos que la susciten ni sujetos que corran con la responsabilidad de su aparición. Desde el punto de vista dramatúrgico eso supone substituir la categoría de acción por la de situación. Y debiera haber sido este factor el que bautizara al género creado por Maeterlinck, porque lo esencial de tales obras no reside en la acción; es decir, por más que el término griego indique otra cosa, las obras de su primera época dejarán sencillamente de ser dramas. Hacia ahí apunta la paradójica designación *–drame statique–* que acuñara el autor para ellas.

En el drama auténtico la situación sólo constituye el punto de partida para la acción. Aquí, sin embargo, el hombre se ve privado de la posibilidad de actuar por obra

de la propia temática. El hombre permanece pasivamente estancado en su situación, hasta que advierte la presencia de la muerte. Lo único que le mueve a hablar es el intento de cerciorarse de la situación en que efectivamente se encuentra; pero para alcanzar pronto la meta, en el mismo momento en que con la muerte (la de un allegado) se aperciba de lo que en su ceguera no había visto, es decir, de que siempre la había tenido frente a frente. Ése es el caso en *La intrusa*, *Los ciegos* (1890) e *Interior*.

En *Los ciegos* el escenario muestra un «antiquísimo bosque septentrional, bajo un cielo profundamente estrellado. En medio, hacia el fondo de la noche, está sentado un Sacerdote muy anciano, envuelto en ancha capa negra. El busto y la cabeza, ligeramente inclinados y mortalmente inmóviles, se apoyan contra el tronco de una encina enorme y cavernosa. El rostro es de inmutable lividez de cera y en él se entreabren los labios violeta. Los ojos, mudos y fijos, no miran ya del lado visible de la eternidad, y parecen ensangrentados bajo gran número de dolores inmemoriales y de lágrimas [...] A la derecha seis ancianos están sentados sobre piedras, troncos y hojas secas. A la izquierda, y separadas de ellos por un árbol descuajado y pedazos de roca, seis mujeres, también ciegas, están sentadas frente a los ancianos [...] Está extraordinariamente oscuro, a pesar de la luz de la luna, que aquí y allá se esfuerza por apartar un momento las tinieblas de los follajes.»[62] Los ciegos aguardan el regreso del viejo sacerdote que los ha conducido hasta el lugar: pero lo tienen muerto ante ellos.

La misma acotación –citada aquí sólo en su mitad– revela en su prolijidad la insuficiencia del diálogo para la representación teatral. Aunque, a la inversa, tampoco lo que ha de decirse acabará de justificar suficientemente un

diálogo. Los doce ciegos formulan angustiadas preguntas sobre su suerte, siendo así como adquirirán conciencia de la situación en que se encuentran: a eso se limita el diálogo, cuyo ritmo se ve determinado por la alternancia de preguntas y respuestas:

Primer ciego de nacimiento	¿Aún no vuelve?
Segundo ciego de nacimiento	No oigo venir nada.[63]

Más tarde:

Segundo ciego de nacimiento	¿Estamos al sol en este momento?
Tercer ciego de nacimiento	¿Hace sol aún?
Sexto ciego	No creo; me parece que es muy tarde.
Segundo ciego de nacimiento	¿Qué hora es?
Los demás ciegos	No lo sé. No lo sabe *nadie*.[64]

A menudo las intervenciones se suceden paralelamente o ignorándose mutuamente:

Tercer ciego de nacimiento	Ya es tiempo de volver al asilo.
Primer ciego de nacimiento	Sería preciso saber dónde estamos.
Segundo ciego de nacimiento	Hace frío desde que se ha marchado.[65]

Prescindiendo de la entidad simbólica que pueda encerrar la ceguera, lo cierto es que en términos dramatúrgicos preserva a la obra del enmudecimiento que se cierne obre ella. Si, de un lado, simboliza la postración y el aislamiento del hombre («Voilà des années et des années que nous sommes ensemble, et nous ne nous sommes jamais aperçus. On dirait que nous sommes toujours seuls!... Il faut voir pour aimer».[66]) de un modo que pone en entre-

dicho el propio diálogo; del otro, es la única circunstancia que procura un motivo para que se siga hablando. También en *La intrusa*, que presenta a una familia congregada mientras en la estancia vecina yace moribunda la madre, le corresponderá al Abuelo ciego justificar el diálogo gracias a las preguntas que formula (y a sus intuiciones, ya que como ciego ve, a un tiempo, menos y más que los demás).

Esa modalidad de intervenciones de carácter generalmente coral difiere del diálogo en diversos extremos; las «réplicas», por ejemplo, llegarán a verse privadas de la singularidad, escasa de por sí, que distingue a los doce ciegos. El lenguaje se emancipa en la medida en que se desvanece la vinculación dramática que hubiera debido unirlo a una perspectiva específica: deja de ser expresión de un individuo pendiente de una respuesta, para reproducir el estado de ánimo de todos. La distribución en «réplicas» no responde a la ejecución de un diálogo, como ocurre en el drama auténtico; se limita a reflejar los nerviosos destellos de la incertidumbre. Puede leerse o escucharse prescindiendo de quien hable: lo esencial es su carácter intermitente que presenta, no la referencia que acuse respecto al yo actual. Con lo cual no deja de patentizar que esas *dramatis personae*, lejos de ser los generadores y, por tanto, el sujeto de la acción, no son sino su objeto. El tema del irremisible abandono del hombre a su suerte, exclusivo en la obra primera de Maeterlinck, reclamaba su oportuna expresión formal.

De ello da cuenta la concepción que inspiró *Interior* (1894). También aquí una familia habrá de sentir de cerca la muerte. La hija, que por la mañana había salido de la casa con intención de ir a visitar a la abuela en la otra orilla del río, se ha quitado la vida arrojándose al cauce; muerta, es conducida hasta la casa donde los padres, sin

esperarla aún, pasan la tarde en paz y tranquilidad. De igual manera que las cinco personas sobre quienes la muerte va a abatirse de modo tan inespera son meras víctimas mudas del destino, en el plano formal adquirirán la condición de mudo objeto épico a los ojos de quien ha de anunciarles el fallecimiento de la hija: el Anciano que, mientras contempla a la familia a través de una ventana iluminada, habla de ellos con un Forastero antes de cumplir con su ingrata tarea. El cuerpo del drama resulta así escindido en dos partes: los personajes mudos, que se hallan en el interior de la casa, y los que hablan, que se encuentran en el jardín. La escisión en un grupo temático y otro dramatúrgico refleja la escisión sujeto/objeto, implantada en el fatalismo de Maeterlinck, que conduce a la cosificación del hombre. Con ella se genera en el seno del drama una modalidad de situación épica que antes sólo podía darse de manera episódica, por ejemplo en la descripción de una batalla desde bastidores. Aquí, no obstante, constituye el conjunto de la obra. El «diálogo» entre el Forastero, el Anciano y los dos nietos de éste sirven de manera casi exclusiva a la exposición épica de la muda familia:

> Anciano Antes quisiera ver si están todos en la sala. Sí. Veo al padre sentado junto a la lumbre. Está esperando con las manos sobre las rodillas... La madre apoya los codos en la mesa.[67]

También se recapacita sobre la distancia épica derivada del hecho que el narrador sepa más que sus personajes:

> Anciano Tengo cerca de ochenta y tres años y es la primera vez que me ha herido la vista de la vida. No sé por qué lo que hacen me parece tan extraño y tan nuevo... Están esperando de noche sencillamente, a la luz de su lámpara, como hubiéramos nosotros

> esperado a la luz de la nuestra; y, sin embargo, creo verlos desde lo alto de otro mundo, porque sé una verdad pequeña que ellos no saben todavía...[68]

E incluso el animado diálogo no es en sí más que una descripción a dos voces:

Forastero	En este momento sonríen en silencio en la habitación.
Anciano	Están tranquilos... no la esperaban esta noche.
Forastero	Sonríen sin moverse... Pero el padre se pone un dedo en los labios.
Anciano	Señalan al niño que se ha dormido sobre el corazón de la madre.
Forastero	No se atreven a levantar los ojos por miedo a turbar su sueño.[69]

La decisión de Maeterlinck de recurrir a los dominios del drama para presentar la existencia humana tal como él la concebía le indujo a tratar al hombre como objeto mudo y pasivo de la muerte en el seno de una forma que sólo daba cuenta de él en calidad de sujeto activo y dotado de palabra. La consecuencia en el seno de la concepción dramatúrgica sería una inflexión hacia lo épico. En *Los ciegos* los personajes describen aún por sí mismos el estado en que se encuentran, lo que queda suficientemente motivado en la ceguera. En *Interior* gana terreno la condición épica del asunto: transforma la escena para generar una situación enteramente narrativa donde sujeto y objeto quedarán confrontados. Pero dicha situación narrativa continúa siendo temática y, por consiguiente, continúa dependiendo de la motivación que logre articularse en el seno de una forma trasnochada como la que acaba siendo el drama.

5. Hauptmann

Cuanto se decía sobre Ibsen en el primero de estos estudios es aplicable, en cierta medida, a la obra primera de Gerhart Hauptmann. Así, *La fiesta de la paz* (1890), donde en una Nochebuena se repasa la historia de una familia, es un «drama analítico» según todos los cánones. Pero ya su primera obra, *Antes del amanecer* (1889), aporta en el subtítulo una problemática nueva respecto a Ibsen: es un *drama social*. A este propósito se acostumbra traer a colación a otro maestro de Hauptmann: Tolstoi y su drama *El poder de las tinieblas*. Por notable que pueda ser su influencia, lo cierto es que cualquier análisis de la precariedad inherente al «drama social» debe iniciarse realmente con Hauptmann, puesto que el modelo que pudiera aportar Tolstoi carece de todo enfoque sociológico-naturalista y muestra, a la vez, la misma tendencia hacia lo lírico tan arraigada en la esencia rusa que en los dramas de Chéjov contribuyera a salvar la crisis formal.

El dramaturgo social aspira a exponer en términos dramáticos las circunstancias político-económicas a cuyo dictado ha quedado sometida la vida de los individuos. Para ello tiene que poner de manifiesto un conjunto de factores que trascienden tanto a la situación como a la acción individuales, pero que no por ello dejan de determinarlas. Representarlos dramáticamente supone la tarea preliminar de traducir la alienación en términos de actualidad interpersonal; esto es, invertir y superar dialécticamente el proceso histórico en los términos estéticos que hubieran tenido que reflejarlo. La precariedad del cometido se pone de manifiesto en un examen más detenido de dicho proceso de formalización. Traducir las circunstancias alienadas en actualidad interpersonal supone idear una acción que las ponga de manifiesto. Mas una acción de esas características, que en calidad de elemento se-

cundario mediase entre la temática social y la forma inveterada del drama, es ostensiblemente problemática tanto desde el punto de vista temático como desde el formal. Porque la acción que se ejecute en representación de otra carece de entidad dramática; no debe olvidarse que cuanto ocurre en el drama es absoluto y no remite fuera de sí mismo. Incluso en la tragedia filosófica de un Kleist o un Hebbel la fábula carece de función demostrativa; no es «reveladora» porque más allá de sí misma remita a la condición del mundo o porque postule la metafísica de su autor, sino porque concentra la visión en sí misma y en sus propias honduras metafísicas. Ello no coarta en absoluto su capacidad de enunciación, puesto que el mundo del drama está en condiciones de dar fe del mundo en virtud de su carácter absoluto. La relación entre significado y significante se funda a lo sumo, pues, en el principio simbólico –microcosmo y macrocosmo coinciden–, pero no en el de *pars pro toto*. Y ése exactamente es el caso del «drama social». Como tal constituye una permanente traba al principio de condición absoluta propio de la forma dramática: las *dramatis personae* representan a millares de personas que viven en las mismas circunstancias y la situación en que se encuentran representa una uniformidad determinada por factores económicos. La suerte que viven es un ejemplo y un medio de demostración que evidencia no sólo una objetividad trascendente a la obra, sino también la acción de un sujeto que, alzándose sobre ella, ejecuta la demostración, el yo literario. Sin embargo, ni el acoplamiento de la obra de arte entre el ámbito empírico y la subjetividad creadora ni su supeditación a lo que le es ajeno son principios formales del arte dramático, sino del relato épico. Por esa razón el «drama» social es de naturaleza épica y una contradicción en sí mismo.

La transformación de la alienación en actualidad interpersonal viene, por añadidura, a contradecir los propios propósitos temáticos. Porque éstos suponen que las fuerzas determinantes de la vida humana se han desplazado fuera del ámbito «intermedio» para quedar situadas en la objetividad alienada; suponen así mismo la negación de un presente, debido a la extremada similitud que guarda cuanto ya ha sido con lo que será; y suponen que cualquier acción que acotase dicho presente sentando así las bases de un futuro diferente no ha der ser sino un imposible por obra de aquellas mismas fuerzas paralizantes.

Hauptmann intentó dar solución a la problemática del drama social con *Antes del amanecer* y *Los tejedores*. *Antes del amanecer* traza el retrato de aquellos campesinos de Silesia que, enriquecidos con el carbón hallado en sus campos, acaban depravándose en el vicio y la corrupción. De ese colectivo se escoge el caso paradigmático de la familia del hacendado Krause. Éste vive hundido en la bebida mientras su mujer lo engaña con el novio de la hija menor de Krause en primeras nupcias. Martha, la hijastra mayor –casada con el ingeniero Hoffmann y en avanzado estado de gestación–, también ha sucumbido al alcohol. Semejantes personajes son incapaces de instituir una acción dramática. Los vicios de que son presa los privan de toda relación interpersonal, aislándolos y degradándolos a la condición de animales mudos y llorosos, de seres pasivos y resignados. El único personaje activo entre ellos es el yerno de Krause, quien asume la degradación de la familia para librarse a una lenta labor de socava con objeto de extraer el máximo provecho de cuanto lo rodea, de modo que tampoco reúne las condiciones que requiere un presente abierto y rico en resoluciones como el exigido por el drama. Resultado de todo ello es la vida del

único personaje puro de la familia, Helene, la hija menor, dechado de mudo e incomprendido sufrimiento.

La acción dramática llamada a representar a dicha familia tiene, pues, que originarse fuera de ella y ser de tal naturaleza que, además de no alterar ni la mediatización ni la condición de objeto de las personas que la integran, tampoco falsee ni la monotonía ni la intemporalidad de sus existencias por mor de los requisitos formales de tensión y evolución. Y, en fin, tiene que procurar así mismo una panorámica sobre el conjunto de los «campesinos del carbón» de Silesia.

De todo ello se da cuenta con la inserción de un forastero, Alfred Loth, quien acude al lugar en calidad de sociólogo y amigo de juventud de Hoffmann, con la intención de estudiar la situación de los mineros. La familia Krause adquiere representación dramática a medida que va descubriéndose ante el visitante. De ese modo comparece ante el lector o el espectador desde la perspectiva de Loth, en calidad de objeto de observación de un investigador científico. Lo que se oculta bajo el disfraz de Loth es, pues, el yo épico. La acción dramática misma se constituye así en un trasunto del principio formal épico: la visita que Loth gira en casa de la familia Krause articula en términos temáticos la aproximación formalmente definitoria del relator épico a su objeto.

No se trata de un caso excepcional en la dramaturgia de fin de siglo. El personaje del Desconocido constituye una de sus más reputadas características. No obstante, el contexto en que aparecía pasaría desapercibido, quedando el personaje equiparado al *raisonneur* del drama clásico. Sin embargo, esa identificación no es pertinente. El Desconocido, en efecto, también razona. Pero el *raisonneur* clásico que hubiera debido rescatarlo del baldón de la modernidad no era un Desconocido, sino parte in-

tegrante de la sociedad puesta sobre las tablas, que con él adquiría una última transparencia. Por el contrario, la aparición del Desconocido supone que las personas cuya representación dramática hace posible son, de suyo, incapaces de ello. Su propia presencia revela la crisis del drama, de forma que la modalidad dramática hecha realidad con su irrupción habrá dejado de ser auténtico drama. La nueva modalidad arranca de la relación épica existente entre sujeto y objeto, es decir de la relación en virtud de la cual el Desconocido y los demás personajes se encuentran frente a frente. El curso de la acción no se ve determinado por el debate interpersonal, sino por la manera de proceder del Desconocido: de ese modo también quedará en suspenso la tensión dramática. *Antes del amanecer* sufre un notorio menoscabo en ese sentido. Los elementos externos, como la tensa espera ante el parto de la señora Hoffmann, han de suplir en ella a la tensión auténtica de origen interpersonal. El público del estreno advirtió lo inopinado y ajeno al arte de esa práctica, siendo célebre la reacción de un tocólogo que se encontraba en la platea quien se levantó de su asiento empuñando su fórceps, dando a entender que ofrecía sus servicios.

La aparición del Desconocido supone aún un segundo momento antidramático. La auténtica acción dramática no representa la existencia tal como ésta pueda hacerse patente en razón de un pretexto determinado. Si lo hiciera estaría remitiendo a una instancia ajena a sí misma. Su presente es actualidad pura, no actualización de una existencia contingente. Tampoco la existencia de las *dramatis personae* excede temporalmente los límites del drama. Sin embargo, la noción de un pretexto que dé pie sólo es plausible en un marco temporal más amplio. Como recurso artístico es privativo de la épica y del teatro épico conocido en la Edad Media y aún en el Barroco. En él se

daba una correspondencia entre el pretexto –en el plano del contenido– y el momento de la representación escénica –en el plano formal–, correspondencia que cae en desuso en el drama. La función teatral tenía el carácter explícito de espectáculo referido a los actores y al público. Todo eso se ignora en *Antes del amanecer*. A pesar de incorporar el principio épico a la fábula dramática, la obra se mantiene imperturbablemente en el marco de un estilo dramático que, obviamente, sólo logra articular de manera tanto más quebrantada.

El final de la obra, tachado siempre de malogrado e incomprensible, parece hallarse en estrecha relación con lo expuesto. Loth, enamorado de Helene y resuelto a arrancarla de la ciénaga que la rodea, termina abandonándola y huyendo al tener noticia del alcoholismo hereditario que sufre la familia. Helene, quien había visto en Loth a su salvador, opta por darse muerte. Nunca ha podido entenderse el «dogmatismo egoísta y cobarde» de Loth, tanto menos cuanto para el espectador –y al margen de que se reflexionase acerca de su función formal como relator escénico– esa figura se situaba en las inmediaciones de Gerhart Hauptmann. Pero es un personaje impuesto por la forma. Todo lo que al final de la obra contribuye a deformar los rasgos de Loth no es consecuencia de su condición temática, sino de su función formal. Al igual que en la comedia clásica la forma reclamaba que antes de la caída del telón el torbellino de avatares se remansase para dar ocasión al compromiso matrimonial de los amantes, así la forma de un drama hecho realidad por obra de la visita de un Desconocido impone que éste abandone el escenario antes del final.

Antes del amanecer repite de este modo, aunque en dirección inversa, cuanto en la *Sonata de los espectros* suponía el suicidio de Hummel. En la época de crisis del

drama los elementos formales de naturaleza épica aparecen camuflados bajo la especie de elementos temáticos. Entre las consecuencias del doble cometido a desempeñar por un personaje o una situación se encuentra la eventual colisión de lo formal con lo temático. Si en la *Sonata de los espectros* el principio formal oculto se veía destruido por un acontecimiento del plano temático, en este caso el deslizamiento final de la acción hacia lo incomprensible sería obra de una exigencia formal.

Dos años después, en 1891, se estrena el otro «drama social» de Hauptmann, *Los tejedores*. Responde al ánimo de mostrar la penuria en que vivían los tejedores de las montañas de Eulen a mediados del siglo XIX. El germen de la obra lo constituye –Hauptmann lo señala en la dedicatoria– el *relato* que su padre le contara «del abuelo, quien en su juventud no fue sino un pobre tejedor que ocupó, como los aquí retratados, un lugar tras el telar». Se cita el pasaje porque introduce a la vez en la problemática formal de la obra. En su origen se encuentra una imagen imborrable: los tejedores sentados tras sus telares y la evidencia de su miseria. El asunto parecería requerir una expresión formal gráfica tal y como se halla en el ciclo –inspirado ciertamente en Hauptmann– *La revuelta de los tejedores* realizado por Käthe Kollwitz hacia 1897. A efectos de su representación dramática se plantea, como en *Antes del amanecer*, la cuestión de si es posible dotarlo de una acción. Ni la vida de los tejedores, que sólo conocen el trabajo y el hambre, ni las circunstancias político-económicas son susceptibles de conversión en actualidad dramática. La única acción dramática viable en esas condiciones de existencia es la que se dirija *contra ellas*: la revuelta. Hauptmann emprende, pues, la representación de la revuelta de los tejedores de 1844. De ese modo –en la medida que constituye la motivación de la

revuelta– parece dramatizable el retrato épico de aquellas circunstancias vitales. Pero la acción no es de por sí dramática. Salvo en una escena del último acto, la revuelta carece de conflicto interpersonal; tampoco se despliega en el entorno que procura diálogo (como en el *Wallenstein* de Schiller), sino más allá de cualquier confrontación verbal, ya que es un estallido de desesperación, de modo que sólo puede adquirir la condición de tema de un diálogo. Con ello la obra vuelve a incurrir en la épica. Compuesta de escenas donde se emplean diversos recursos del teatro épico, a efectos de esta discusión su articulación supone que la relación entre el relator épico y el objeto resulta incorporada a la escena dramática por vía temática.

El primer acto se desarrolla en Peterswaldau. En casa del fabricante Dreissiger los tejedores hacen entrega de su producción. El cuadro recuerda una *revue* medieval, con la singularidad de que aquí la presentación de los tejedores y sus penurias obedece a una motivación temática: junto con el género los tejedores se presentan a sí mismos. El segundo acto lleva hasta el cuchitril donde vive y trabaja una familia de tejedores, en Kaschbach. El retrato de la miseria se pinta aquí ante los ojos de un Desconocido, Moritz Jäger, quien tras prolongados años en el ejército acaba de regresar a una tierra natal que ahora le resulta ajena. Pero, precisamente por su condición de Desconocido que aún no se ha plegado a las circunstancias reinantes, será quien esté capacitado para desencadenar el fuego del alzamiento. En el tercer acto se regresa a Peterswaldau. Con la taberna se elige el lugar donde se cuentan y se discuten las novedades. Se repasa así la situación de los tejedores, en primer lugar por boca de unos menestrales y más tarde merced al cuadro que traza un segundo Desconocido, el Viajante. Tras otra conversación *sobre* los tejedores, el cuarto acto aporta, en casa

de Dreissiger, las primeras escenas dramáticas de la obra. Finalmente, el quinto se traslada a Langenbielau, al tabuco donde el viejo Hilse tiene instalado su telar. Se relatan en primer lugar los sucesos ocurridos en Peterswaldau, para proseguir –junto a la descripción de cuanto ocurre en la calle (la revuelta se ha extendido ya a Langenbielau)– con las dramáticas escenas finales, el enfrentamiento que tiene lugar entre el viejo Hilse, quien se niega a sumarse a la revuelta, y quienes lo rodean. Sobre ese punto ha de volverse aún.

La pluralidad de situaciones épicas (*revue*, exhibición ante un desconocido, relato y descripción, escrupulosamente inserto todo en la opción de cada escena), la permanente vuelta a empezar tras el final de cada acto, la introducción de personajes nuevos en cada uno de ellos, el seguimiento de la extensión de revuelta hasta el punto de adelantarse en el último acto a los alzados: todo, en suma, remite a la estructura eminentemente épica de la obra. Todo ello pone en evidencia que acción y obra no son idénticos, como en el drama, sino que la revuelta es el objeto de la obra. Su unidad no estriba en la continuidad de la acción, sino en la que aporte un yo épico que, invisible, expone circunstancias y acontecimientos. De ahí que puedan hacer continuamente aparición nuevos personajes. En el drama la limitación en el número de personajes sirve para garantizar el carácter absoluto y la entidad propia del tejido dramático. En este caso se introducen de continuo nuevos personajes, un recurso que pone de manifiesto el carácter fortuito y delegado que tienen, la función que cumple su aparición de remitir a un colectivo.

Por paradójico que resulte, el yo épico llega a verse presupuesto incluso por el lenguaje «objetivo» del Naturalismo, tal como se da en *Los tejedores* y de manera tanto más tajante en la versión preliminar [en dialecto] *De Wa-*

ber. Donde el lenguaje dramático renuncia a lo literario a fin de aproximarse a la «realidad» no hace sino acusar su origen subjetivo, la intervención del autor. En el diálogo naturalista, antecesor de los registros fonográficos, se percibe la voz del dramaturgo inspirado de investigación científica: «Así habla esta gente, yo he estado estudiándola.» En el ámbito estético se transmuta en subjetivo todo lo que comúnmente se calificaría como objetivo. Porque un diálogo dramático será «objetivo» mientras se mantenga en los límites fijados por la forma absoluta del drama y no remita más allá de la obra, ni al mundo de los datos empíricos, ni al autor empírico. «Objetivos» deben considerarse, pues, los versos alejandrinos de Racine o Gryphius, el verso suelto de Shakespeare y el Clasicismo alemán, o la prosa de un *Woyzeck* donde Büchner logra la trasformación literaria de los elementos dialectales.

Pero el relator épico de quien aquí se reniega vuelve a vengarse, como en *Antes del amanecer*, al final de la obra. El viejo Hilse condena la revuelta basándose en su fe:

> ¿Por qué me habría pasado cuarenta años aquí sentado, apencando a muerte? ¿Mirando sin chistar cómo los de enfrente vivían en el lujo y en la perdición, convirtiendo en oro el hambre y el sufrimiento que nosotros pasamos? ¿Por qué, a ver? ¡Porque tenía esperanza! [...] Se nos tiene dicho y prometido. Habrá un juicio, pero los jueces no somos nosotros. «Mía es la venganza, dice Dios nuestro Señor».[70]

El viejo Hilse se niega a abandonar del telar que tiene junto a la ventana:

> Aquí me ha puesto el padre celestial [...] Aquí me quedo haciendo lo que me corresponda aunque salga ardiendo toda la nieve del mundo.[71]

Estalla una detonación y Hilse cae mortalmente herido, siendo la única víctima que Hauptmann muestra de la revuelta de los tejedores. Es comprensible el desconcierto que provocó ese final: al público de las funciones obreras de la época tanto como a los críticos literarios de la burguesía. Después de que desde el principio del último acto las simpatías de Hauptmann hacia los revoltosos hubieran cedido a la comprensión hacia las convicciones religiosas de Hilse, con esta segunda inflexión el drama revolucionario queda prácticamente transformado en una especie de tragedia de mártires de índole poco menos que cínica, ¿cómo cabía entender tal cosa? No en términos metafísicos, obviamente. También aquí la contradicción parece arrancar de la existente entre la temática épica y la forma dramática vigente, pues no se había renunciado a ella. Un final que hubiera estado en consonancia con la omisión de ulteriores exposiciones de la revuelta y de su sofocamiento exigía un desenlace menos patente. Pero ese final hubiera sido de naturaleza épica. El relator épico puede interrumpir su obra porque ésta no llega a desprenderse nunca ni de él mismo ni de los datos empíricos; del punto final de un relato no se subsigue la nada, sino una «realidad» que ha dejado de ser relatada, cuya suposición y sugerencia son partes integrantes del principio formal del relato épico. Pero el drama, en tanto que absoluto, conforma su propia realidad; requiere un final que garantice la existencia de un final por excelencia y descarte ulteriores indagaciones. En lugar de concluir con una panorámica sobre el sofocamiento de la revuelta de los tejedores –de articular, por tanto, en términos teatrales la suerte colectiva y asentar en términos formales la epicidad temática–, quiso Hauptmann cumplir con las exigencias de la forma dramática por más en entredicho que ésta hubiera quedado a tenor del asunto tratado.

TRANSICIÓN: TEORÍA DEL CAMBIO DE ESTILO

La crisis que hacia el final del siglo XIX atraviesa el drama –en su condición de actual (1), de interpersonal (2) y de suceso (3)– debe imputarse a la transformación temática que conduce a la substitución de cada uno de los términos de esa tríada conceptual por su contrario. En Ibsen domina el pasado en lugar del presente. El tema viene regido no por un suceso pretérito, sino por el pasado mismo, tal y como se recuerda y permanece activo en la intimidad de cada cual. De esa manera se ve desplazado lo interpersonal por lo íntimamente personal.

La vida activa del presente cede su lugar en los dramas de Chéjov a la de la ensoñación, ya sea en el recuerdo o en la utopía. El suceso deviene accesorio y el diálogo, la forma de expresión interpersonal, se convierte en recipiente de reflexiones monologales.

En las obras de Strindberg lo interpersonal se elimina o se contempla a través de la lente subjetiva de un yo central. Mediante esa interiorización el tiempo «real» del presente pierde su hegemonía: pasado y presente se infiltran mutuamente, de suerte que el presente exterior convoca al pasado interior. En el plano interpersonal el suceso se limita a una secuencia de encuentros, meros hitos del suceso auténtico, la transformación interior.

El *drame statique* de Maeterlinck prescinde de la acción. En presencia de la muerte, que constituye su tema exclusivo, se desvanecen así mismo las diferencias in-

terpersonales y con ello el conflicto entre una y otra personas. Frente a la muerte se encuentra un colectivo humano anónimo, mudo y ciego.

La dramaturgia social de Hauptmann muestra, finalmente, la vida interpersonal en su determinación por los factores extrahumanos que son las circunstancias político-económicas. La uniformidad que éstas imponen anula la singularidad de lo actualmente presente; ese presente también es pasado y futuro. La acción cede ante las circunstancias reinantes, convirtiéndose los hombres en víctimas impotentes de éstas.

Así pues, el drama de finales del siglo XIX desmiente con su contenido lo que por lealtad a la tradición hubiera deseado seguir enunciando: la actualidad interpersonal. El rasgo común que como consecuencia de la transformación de las respectivas temáticas presentan las diversas obras de la época es una contraposición sujeto-objeto que impone el trazado de una nueva planta. En los «dramas analíticos» de Ibsen se enfrentan el presente y el pasado, el desvelador y lo desvelado en calidad de sujeto y objeto. En los *Stationendramen* de Strindberg el individuo aislado se convierte en objeto de sí mismo, mientras que en *Ensoñación* es la humanidad entera la que adquiere condición de objeto ante la hija del dios Indra. El fatalismo de Maeterlinck condena a los hombres a la categoría de objetos pasivos; y en la misma dimensión objetual comparecen los hombres en los «dramas sociales» de Hauptmann. No es menos cierto, por otra parte, que a diferencia de Ibsen y Strindberg, en Maeterlinck y Hauptmann la temática no supone inicialmente una contraposición sujeto-objeto, sino la mera condición de objeto de las *dramatis personae*: pero también la exposición de tales objetos reclamará la actuación de un sujeto a título de yo formal.

En esa confrontación sujeto-objeto se destruye el carácter absoluto de los tres principios fundamentales de la forma dramática y, con ello, su propio carácter absoluto. El presente (1) en el drama es absoluto porque carece de contexto temporal: «el drama ignora la noción de tiempo [...] La unidad de tiempo supone la exclusión de su transcurso».[72] Lo interpersonal (2) es absoluto en el drama porque junto a ese elemento no se registra la presencia ni de lo íntimo ni de lo ajeno al hombre. Al ceñirse en el Renacimiento el drama al diálogo erige la esfera *intermedia* en su ámbito exclusivo. Y el suceso (3) es absoluto en el drama porque, al hallarse separado de las circunstancias íntimas del ánimo de cada cual y de las externas propias de la objetividad, constituye el soporte exclusivo de la dinámica propia y específica de la obra.

Desde el momento en que cualquiera de esos tres factores determinantes de la forma dramática intervienen en la relación en calidad de sujeto o de objeto, el factor en cuestión se relativiza. El presente de Ibsen resulta relativizado merced al pasado que ha de desvelar como su objeto. Al plano interpersonal en Strindberg le ocurre lo propio merced a la perspectiva subjetiva bajo la que aparece. Y al suceso en Hauptmann, merced a las circunstancias objetivas que se le encomienda representar.

La relación sujeto-objeto inducida desde la temática –un término *eo ipso* eminentemente formal en tanto mera relación– reclamará un afianzamiento formal en los fundamentos de la obra. Mas el principio de la forma dramática constituye justamente la negación del conflicto entre sujeto y objeto. «Esta objetividad que procede del sujeto, así como esto subjetivo que accede a representación en su realización y en su validez objetiva [...] ofrecen como acción la forma y el contenido de la poesía dramática», se dice en la *Estética* de Hegel.[73]

La contradicción interna del drama moderno estriba, pues, en que la cohesión dinámica de sujeto y objeto en el plano formal entra en conflicto con la separación estática de ambos en el plano del contenido. Los dramas donde se manifiesta dicha contradicción tienen que resolverla siquiera sea de modo provisional para poder ser compuestos. La contradicción quedará entonces resuelta y, a la vez, prendida en su interior, desde el momento en que la confrontación temática sujeto-objeto pueda haber adquirido una fundamentación en el interior de la forma dramática, pero sólo una fundamentación inducida y, en consecuencia, de naturaleza temática. La contraposición formal y de contenido entre sujeto y objeto, vendrá dada por las situaciones elementales de naturaleza épica (relator épico vs. objeto) que se manifestarán convenientemente de términos temáticos en cada escena dramática. El problema de Ibsen se cifra en cómo puede exponerse el tiempo vivido íntimamente bajo una especie literaria que conoce la intimidad sólo en calidad de intimidad objetivada y el tiempo en la de instantes presentes. El autor lo resolverá ideando situaciones donde las personas presten declaración sobre el pasado que recuerdan, que de ese modo se verá transferido al ámbito público y manifiesto del presente.

El mismo problema se le plantea a Strindberg en la *Sonata de los espectros*. Se resuelve introduciendo una figura que está al corriente de la existencia de todos los personajes y puede así convertirse en el relator épico de cada uno de ellos en el seno de la fábula dramática.

Los hombres de Maeterlinck son víctimas de la muerte privadas de la facultad de hablar. La escena dramática *Intérieur* los muestra como personajes mudos que se encuentran en el interior de la casa. Las dos figuras que los

contemplan desde el jardín son las destinadas a garantizar un diálogo cuyo objeto son ellos.

En *Antes del amanecer* provoca Hauptmann que las personas objeto de exhibición sean visitadas por un Desconocido. En los *Tejedores* los diversos actos constituyen situaciones narrativas o situaciones dispuestas como en las antiguas *revues*.

Chéjov, finalmente, resuelve el problema de cómo presentar la inviabilidad del diálogo en la forma dialogal del drama introduciendo a un personaje tardo de oído y haciendo que los hombres hablen ignorándose mutuamente.

En el arte dramático de los decenios que siguen se desvanecerán ambos aspectos, tanto la escisión alojada en el principio formal de las obras, como la doble funcionalidad, formal y de contenido, que hubieran de arrostrar un personaje o una situación y que siempre redundaría en detrimento suyo. Pero las nuevas formas se desprenderán de los recursos temático-formales elaborados durante el período de transición: el proceso al pasado de Ibsen, el relator épico escénico de Strindberg, la introducción del sociólogo debida a Hauptmann.

El proceso en que más adelante entrará este estudio con mayor detalle pone de manifiesto una teoría del cambio de estilo notablemente diferente de las teorías al uso explicativas de la sucesión de dos estilos. La diferencia estriba en la proposición de un tercer período, contradictorio de por sí, entre los dos que se suceden y en la explicación de las fases de la evolución según el compás ternario propio de la dialéctica de contenido y forma. Así, el período de transición no se caracterizará sólo por el hecho de que, a partir de su grado de cohesión original (cfr. el capítulo «El drama»), forma y contenido se hayan separado y entrado en contradicción («La crisis del drama»).

Porque la superación dialéctica en la fase siguiente de desarrollo se ve anticipada en el embozamiento de los elementos formales bajo la especie de elementos temáticos, albergados ya en la forma puesta en entredicho. La transformación hacia un estilo exento de contradicciones se logrará cuando los contenidos que han venido desempeñando funciones formales se sedimenten en una forma definitiva dando así al traste con la forma antigua.

Ese proceso, testimoniado por el teatro más riguroso del siglo XX, puede también apreciarse en ejemplos tomados de otras parcelas de la creación. La novela psicológica del siglo XIX desarrolla el *monologue intérieur* en el propio seno del estilo épico tradicional, fundado en la confrontación del relator épico con su objeto. Sin embargo, al estar completamente alojado en la intimidad del personaje expuesto, el monólogo interior dejará de presuponer la distancia épica. En tanto no se prescinda del estilo épico tiene que ser procurado por el relator épico (cfr. la fórmula casi estereotipada en Stendhal «se dit-il», probablemente la secuencia más frecuente en *Le rouge et le Noir*; ante lo cual, sin embargo, no debe ignorarse la sobrada legitimación de la distancia épica en Stendhal en base al análisis psicológico, para el que la psique es eminentemente un objeto). Mientras se vea facilitado por el narrador, el monólogo interior seguirá siendo de naturaleza temática. La psicologización progresiva de la novela en el curso del siglo XX transformará el monólogo interior en un recurso esencial; el cambio de estilo se efectuará finalmente (si se prescinde de Dujardin) en la obra de James Joyce: el coloquio consigo mismo adquiere la condición de principio formal que da al traste con el estilo épico tradicional. El *Ulysses* ignora ya toda suerte de relator épico.

Del mismo modo que el estilo del *stream of consciousness* se prepara en el seno de la narrativa tradicional, la pintura de Cézanne –por citar un ejemplo extraliterario– contiene ya, a pesar de moverse sobre el principio de la observación inmediata de la naturaleza, el origen del aperspectivismo y la sintetización característicos de estilos ulteriores (del cubismo, por ejemplo). Y la música tardorromántica de Wagner –tendente dentro de la tonalidad tritónica a la realización de un cromatismo constante y, por tanto, a la equiparación de los doce tonos– anticipa de igual modo el atonalismo de Schönberg.

El nuevo principio estilístico es, pues, evidenciable como elemento antitético presente en el seno del antiguo antes de que sobrevenga la transformación.

Los tres ejemplos –Stendhal, Cézanne, Wagner– muestran a la vez que las situaciones de transición toleran perfectamente índices supremos de consumación. Pero tampoco deben ignorarse ni la especificidad intrínseca a las modalidades de conciliación de antagonismos que ellos acertaran a dar, ni la dinámica inmanente a la contradicción, que aspira no a la conciliación, sino a la resolución; especificidad y dinamismo que así mismo explican por qué sus obras no pudieron servir de modelo a artistas posteriores o si llegaron a serlo, fue a lo sumo en calidad de modelo que se persigue para dejarlo atrás.

Así como en la «crisis del drama» la transición de un estilo dramático puro a otro contradictorio se ha derivado de los desplazamientos temáticos, la siguiente transformación debe interpretarse como el proceso donde, sin que la temática haya variado sustancialmente, los términos temáticos se sedimentan en una forma específica rompiendo definitivamente la antigua. Se generan de ese modo los «experimentos formales» que por lo común sólo han sido considerados a la luz de sí mismos e imputados

a menudo a cierto afán lúdico, cuando no al de epatar o a la mera ineptitud personal, pero cuya necesidad interna se hace patente tan pronto como se tratan en el marco del cambio de estilo.

Sirva para iluminar mejor el proceso de adquisición de forma un ejemplo que permite ilustrar el antagonismo tema-forma. Es el caso que en un drama donde se interprete una canción el canto tendrá carácter temático, mientras que en la ópera el canto tiene carácter formal. De ahí que las *dramatis personae* puedan aplaudir a quien haya interpretado aquella canción, mientras que a los personajes de la ópera les está vedado darse por enterado del carácter cantado de sus intervenciones. («Ironía romántica» se denomina en las comedias de Tieck y en otros autores el fenómeno consistente en que las *dramatis personae* se detengan en aspectos formales de la función, inclusive sus papeles[74]).

Antes de entrar a considerar las modalidades en que se resuelve la contradicción existente entre temática épica y forma dramática mediante la formalización de la épica latente, hay que remitir, sin embargo, a diversas corrientes que, en lugar de *resolver* la antinomia en el sentido del proceso histórico –es decir, extrayendo la forma a partir del nuevo contenido–, persisten en la forma dramática intentando *preservarla* por distintas vías. Con ello se atenderá así mismo a la circunstancia de que, pese al formalismo conservador que las inspira, tales tentativas de preservación no carecen de enunciados nuevos.

En el tránsito de siglo y al margen tanto de la crisis del drama como de los intentos de resolución épica –aunque explicable de modo cabal sólo en relación con el trasfondo que todo ello arroja– se registra el fenómeno del drama lírico y, en particular, la obra juvenil de Hofmannsthal. No es difícil advertir la relación indirecta que

guarda con la crisis del drama. La tensión entre forma y contenido propia del drama moderno se remonta a la contradicción existente entre la fusión formal de sujeto y objeto y su escisión en el plano de contenido. El «arte dramático épico» se generará en la medida que la relación de contenido entre sujeto y objeto se sedimente en una forma determinada. El drama lírico, no obstante, escapa a esa contradicción porque la lírica no radica ni en la confluencia de sujeto y objeto limitada al momento presente ni en el estatismo manifiesto cuando se separan, sino en la identidad primigenia y esencial de ambos. Su categoría central es el ambiente o «estado anímico» [*Stimmung*]. Pero éste no forma parte exclusivamente de la intimidad aislada; originalmente no es el estado –dice E. Staiger– «nada de lo que 'en' nosotros existe. Sino que en el estado estamos nosotros, de modo eminente, 'fuera' *('draussen')*, no frente a las cosas, sino 'en' ellas y ellas en nosotros».[75] Es la misma identidad que en lírica caracteriza el yo y el tú, el ahora y el entonces. Desde el punto de vista formal, y en referencia a la problemática de Ibsen, Strindberg y Chéjov, eso significa que el drama lírico ignora la diferencia existente entre el diálogo y el monólogo, de forma que no se ve cuestionado por la temática de la soledad. El lenguaje dramático está rigurosamente referido a la acción que discurre en un presente permanente; de ahí se desprende la aguda contradicción que supone el análisis del pasado. En la lírica, en cambio, los tiempos se funden, lo pasado es a la vez presente, y el lenguaje no es un término temático que haya de ser justificado ni pueda verse interrumpido por el silencio. La poesía lírica es de por sí lenguaje, por esa razón en el drama lírico no coinciden necesariamente lenguaje y acción. A esa singularidad se refiere R. Kassner cuando afirma de las obras líricas juveniles de Hofmannsthal: «Diríase que puede pasarse el

dedo entre la palabra y la acción, deslindando así lo uno de lo otro.»[76] Emancipado así de la acción, el lenguaje lírico permite ocultar los abismos patentes en el seno del suceso desde los que acostumbrara a manifestarse la crisis del drama.

III. Tentativas de preservación

6. El Naturalismo

Los últimos dramas alemanes que aún tuvieron tal condición fueron obra de Gerhart Hauptmann; recuérdese *El carretero Henschel* (1898), *Rose Bernd* (1903) y *Las ratas* (1911). Lo que propició esa tardía cosecha no fue sino el Naturalismo, cuya tendencia conservadora en el terreno de la dramaturgia ha sido ya brevemente apuntada a propósito de Strindberg.[77]

El drama naturalista alemán escogió a sus protagonistas en los estratos inferiores de la sociedad. Allí hallaría unos personajes con una fuerza de voluntad no menoscabada, capaces de entregarse enteramente a la realización de cualquier acción hacia la que su pasión los impulsase y que, a la vez, no vivían escindidos por obra de ningún aspecto fundamental: ni por el egocentrismo ni por la reflexión. Hombres capaces de servir de soporte al drama y a su restricción connatural al suceso actual e interpersonal. La diferenciación dramatúrgica, trasunto de la diferenciación social entre estratos inferiores y superiores, pasaría por la capacidad y la incapacidad de sustentar el drama. Lo que en el fondo ocultaba la bienintencionada proclama naturalista, según la cual el drama no sería patrimonio exclusivo de la burguesía, era la amarga evidencia de que la burguesía había dejado tiempo atrás de ser la dueña del drama. La preservación del drama se con-

virtió en tarea prioritaria. La cuestión era salvar el drama. Una vez adquirida conciencia de la crisis del drama burgués (con el Hauptmann de *La fiesta de la paz*, *Hombres solitarios*, *Michael Kramer*) pasó a eludirse la propia época; pero no para refugiarse en el pasado, sino en un presente que fuera ajeno. A medida que se descendieron estratos sociales se descubrieron elementos arcaicos en el presente: se atrasaron las agujas en el reloj del espíritu objetivo y por la propia condición de naturalista se terminó siendo «moderno». El tránsito de la nobleza a la burguesía en el drama del siglo XVII fue coherente con el proceso histórico, pero con la inserción del proletariado en el drama hacia 1900 lo que se persiguió fue justamente sortearlo.

Ésa es la dialéctica histórica del drama naturalista. Posee, además, otra de índole dramatúrgica. La distancia social sin la cual hubiese sido impensable el drama del Naturalismo acabó acarreándole funestas consecuencias dramatúrgicas. Que la categoría de la compasión pudiese llegar a constituir el núcleo de la obra de Hauptmann no desmiente, sino que corrobora la tesis de que se emplazaba como observador frente a sus criaturas, no tras ellas o dentro de ellas. Porque la compasión no hace sino presuponer la distancia que queda abolida con ella. El dramaturgo auténtico –al igual que su espectador más tarde– no guarda distancia alguna respecto a las *dramatis personae*: se encuentra fusionado con ellas o se encuentra absolutamente al margen del drama. Tal identidad entre autor, espectador y *dramatis personae* es posible porque los sujetos del drama siempre constituyen proyecciones del sujeto histórico: coinciden con el estado de la conciencia. En ese sentido todo drama auténtico constituye un espejo de su época, mientras que en sus personajes se refleja el estrato social que se diría conforma la vanguardia del es-

píritu objetivo. Por esa razón no existe un auténtico drama histórico. El histórico-mitológico del Clasicismo francés era el drama de la nobleza y de la corona. La aproximación patente en el *Amphitryon* de Molière entre el Olimpo y la corte no es una extravagancia graciosa; antes bien, expresa la relación que en términos de historia de las ideas guardaba la época con la *tragédie classique*. Y la rigurosa fidelidad histórica con que reproduce los discursos parlamentarios no le supuso a Büchner la más mínima traba en el momento de hacer sucumbir a su Danton al tedio que, en términos de historia de las ideas, se abriera paso con la caída de Napoleon, la vivencia más profunda de Büchner una vez advertido el anacronismo de su programa revolucionario. (Las obras de Stendhal, sobre todo, brindan muy valiosa información acerca de la relación existente entre tedio y constelación postnapoleónica.) El drama naturalista, en cambio, que escapa de la huida hacia la historia gracias a los anacronismos del presente, no refleja ni a la burguesía de fin de siglo ni a la clase que le surte de personajes, sino a los unos contemplando a los otros: al autor burgués y la burguesía como público de campesinos y proletariado. Semejante distancia acarrearía graves consecuencias en términos dramatúrgicos.

Del análisis de los *Tejedores* se desprendía que el lenguaje naturalista presupone un yo épico. Estrechamente relacionado con ello se encuentra el problema del *milieu* o medio social. La reproducción del medio social no puede derivarse lisa y llanamente del programa naturalista. Su indicación es reveladora no sólo del propósito del autor, sino también de la posición que adopta. Porque el trasfondo que componen unos hombres actuando y la atmósfera en que se desenvuelven resultan distinguibles sólo para el literato que se planta frente a ellos o que gira visita como un forastero; esto es, para el relator épico. Se-

mejante relativización del drama en función del relator épico –presupuesto por aquél en tanto drama naturalista– adquiere su reflejo interno en la relativización de los personajes en función de un medio social que se les manifiesta enajenado. La denostada «abstracción» de la *tragédie classique* y las limitaciones de su lenguaje a un vocabulario selecto responden enteramente al sentido de la forma dramática como principio. La abstracción permite que cuanto en cada instante esté aconteciendo entre los hombres pueda exponerse con la máxima pureza; el vocabulario limitado, por su parte, se convierte en una suerte de patrimonio exclusivo del drama que no trasciende a éste ni remite, como hace el naturalista respecto a la experiencia empírica, fuera de él.

Algo similar cabe señalar a propósito de la acción. En el drama naturalista la acción suele responder al género del *fait divers*. El *fait divers* es un suceso que encierra suficiente interés como para ser referido, aunque enajenado al terreno donde se produce. Es indiferente a quién le haya acontecido; es esencialmente anónimo. Los datos periodísticos –del tipo «Pauline Piperkarcka, asistenta de veinte años, residente en Berlín Norte»– sirven únicamente para acreditar la veracidad del *fait divers*. Debido a la misma esencia del *fait divers* queda vedado el seguimiento de la acción hasta la intimidad de los sujetos y, por consiguiente, la objetivación –que Hegel reclama para el drama– de esa intimidad en la acción. Por esa razón el *fait divers* nunca puede integrarse definitivamente en el drama naturalista. Su entraña constituye una especie de acción coagulada que no cabe desleír ni en los caracteres ni en el entorno. La disociación propia del drama naturalista entre medio social, caracteres y acción –la alienación con que esos elementos se manifiestan, en suma– destruye la posibilidad de la ilación sin fisuras que

permita alcanzar el movimiento conjunto y absoluto requerido por el drama. La tendencia a la disgregación –inherente a toda la obra de Hauptmann y patente de manera más acusada quizá en el *Gallo rojo* (1901)– arranca de esa problemática, cuya solución sólo podía hallarse en términos épicos; es decir, en la sujeción de los elementos dispares mediante la instancia que supone el yo épico.

Así pues, el teatro del Naturalismo, a cuyo socaire procuró la forma dramática salvar la crisis derivada de la historia, no dejó nunca de correr el riesgo de trasmutarse en términos épicos por obra de la misma distancia respecto a la burguesía que le hubiera de permitir preservar el drama.

7. El teatro conversacional

Un segundo intento de preservación se emprende a partir del diálogo. El origen de la amenaza que se cierne sobre éste queda indicado: cuando se desvanece la relación interpersonal el diálogo se descompone en monólogos y cuando domina el pasado el diálogo se convierte en sede monológica del recuerdo.

El intento de salvar la crisis del drama mediante la salvaguardia del diálogo se remonta a la opinión extendida entre la gente de teatro de que se es dramaturgo si se sabe componer un buen diálogo. Y se procurará garantizar el logro del «buen diálogo» retazándolo de una subjetividad cuyas formas históricas no hacen sino amenazarlo. Si en el auténtico drama el diálogo es un espacio común donde se objetiva la intimidad de las *dramatis personae*, ahora pasará a verse enajenado respecto a los sujetos hasta el extremo de evidenciarse como fenómeno dotado de entidad propia. El diálogo termina convertido en conversación.

El teatro conversacional domina el teatro europeo, particularmente el inglés y el francés, desde la segunda

mitad del siglo XIX. Acredita sus virtudes dramatúrgicas en tanto que *well-made-play* o *pièce bien faite* ocultando lo que en realidad es: una parodia involuntaria del drama clásico. El aspecto negativo que encierra –carece de la posibilidad de formular enunciados subjetivos estando como está desgajado de la subjetividad– presenta la ventaja de permitir la ocupación del espacio dialogal vacante con temas de actualidad. El teatro conversacional gira en torno a cuestiones como el sufragio femenino, el amor libre, el divorcio, el matrimonio interclasista, la industrialización o el socialismo. Así adquiere pátina de modernidad aquello que en realidad está prestando denodada resistencia al avance del proceso histórico. En tanto que moderno y paradigmático, el teatro conversacional constituyó la norma del arte dramático a principios de este siglo; cualquier iniciativa de dotar de nuevas formas a los nuevos contenidos sería comparada de continuo con esa norma y habría de afirmarse siempre respecto a ella. Alemania fue el único lugar donde la vía para las iniciativas de resolución épica de la crisis no se vio tan entorpecida por las barricadas del teatro conversacional academizado, puesto que no había ni una sociedad elegante ni un estilo conversacional válidos para todo el país.

No debe, con todo, perderse de vista que cuanto de genuinamente dramático tuviera el teatro conversacional era más apariencia que realidad. La absolutización del diálogo por vía de la conversación terminaría desquitándose no sólo en términos cualitativos sino también dramatúrgicos. Desde el momento en que la conversación flota entre las personas en lugar de comprometerlas, se convierte en charla sin compromiso. El diálogo en el drama es irrevocable y consecuente en cada una de sus réplicas. En su condición de serie causal implanta su propia temporalidad desentendiéndose del transcurso del

tiempo. De ahí se desprende el carácter absoluto del drama. Con la conversación es diferente. No tiene ni origen subjetivo ni meta objetiva: no se prolonga ni se traduce en hechos. Por esa razón no posee tampoco una temporalidad propia y participa, a la postre, del tiempo «real». Puesto que carece de origen subjetivo no es una instancia que permita definir a ningún individuo. De igual manera que su temática se centra en el eco de cuestiones de actualidad, sus *dramatis personae* pasan a citar arquetipos de la sociedad real. La tipología de la *commedia dell'arte*, originada en principios dramáticos internos, obedecía a una realidad estética y no remitía, por tanto, más allá de los límites del drama. En cambio, la tipología del teatro conversacional se origina en una tipificación social y se opone frontalmente al afán absoluto de la forma dramática. Puesto que la conversación elude todo compromiso no puede traducirse en una acción. La acción que precisa para pasar por *well-made-play* se toma prestada del mundo exterior. Se trata de una acción que sobreviene fortuitamente, en forma de acontecimientos inopinados: también en ese extremo se quebranta el carácter absoluto.

La carpintería teatral que lo distingue, añadida a su inanidad temática, justifica plenamente la clasificación del teatro conversacional bajo el epígrafe de los intentos de preservación que no osan afrontar la crisis del drama. No obstante, por radical que sea la crítica que se formule, no deben ignorarse las virtualidades positivas que encierra. Se trata de posibilidades patentes cuando la conversación se contempla en el espejo y da la espalda a lo formal para atender a los elementos temáticos.

Sobre el doble terreno que proporcionan el teatro conversacional y la comedia de caracteres se erige *El difícil* de Hofmannsthal, comedia estrenada en 1918 que probablemente sea la muestra más afortunada de su género

en toda la literatura alemana moderna. La peculiar manera en que se escapa en ella al vacío y al permanente eco de actualidad no se debe sólo a que la sociedad retratada, la aristocracia vienesa, compusiese un mundo inmerso fundamentalmente en el medio que supone la conversación. Además, la conversación se ve en ella decisivamente profundizada y transformada gracias al personaje que le da título la única aportación moderna al elenco de caracteres de la gran comedia, el conde Bühl. Para él la conversación adquirirá una dimensión temática y al hilo de la problemática resultante se patentizará no sólo la precariedad de la propia plática en cualquiera de sus formas, sino la de todo lenguaje.[78]

El francés coloquial de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett sufre otro tipo de condensación. Lo que aquí se tematiza es la restricción estrictamente formal que frecuentemente experimenta el drama convirtiéndose en conversación: el único recurso que les queda a los hombres que esperan a Godot –ese *deus* no sólo *absconditus* sino también *dubitabilis*– para cerciorarse de su propia existencia es la conversación inane. La conversación huera, continuamente impelida a caer en el abismo del silencio, y tan continua como fatigosamente rescatada de ese abismo, permite descubrir la *misère de l'homme sans Dieu* en un espacio metafísico vacío donde todo adquiere significación. Llegado a ese punto, la forma dramática ya no encerrará contradicciones críticas, de forma que la conversación dejará de desempeñar la tarea de superarlas. Todo se encuentra en ruinas: el diálogo, la totalidad formal y la existencia humana. Los enunciados sólo sirven para expresar la negatividad: el automatismo obsoleto del habla y el estado de incumplimiento de la forma dramática. Con ello se manifiesta la condición negativa de una

existencia expectante, que requiere una transcendencia pero se ve incapaz de acceder a ella.

8. El acto único

El hecho de que a partir de 1880 ciertos dramaturgos –como Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind, posteriormente O'Neill o W.B. Yeats– reparen en la pieza en un acto, revela no sólo el grado de insuficiencia que había alcanzado a sus ojos la forma tradicional del drama; a menudo respondió también a la tentativa de salvaguardar de la crisis el «estilo dramático» en su condición de modalidad de tensión volcada hacia lo futuro.

El momento de la tensión del drama, de «anticipación a sí mismo» (E. Staiger), radica en el suceso interpersonal. En definitiva es el aspecto de futuro el que inspira la dialéctica entre persona y persona en tanto tal dialéctica. La relación interhumana propia del drama es siempre unión de contrarios que aspiran a superarse dialécticamente. La tensión dramática se origina en la conciencia acerca de la necesidad de que se produzca tal superación, en la anticipación con que los actos y la reflexión de las *dramatis personae* aguardan el éxito o el malogro de la superación; bien entendido que se trata de una tensión diferente de la que, p. ej., generan los indicios con que se anuncia una catástrofe. El alojamiento de la tensión en la relación dialéctica interpersonal explica por qué en el teatro moderno la crisis del drama implica necesariamente la crisis del «estilo dramático». La soledad y el aislamiento tal como adquieren rango temático en Ibsen, Chéjov y Strindberg acrecientan, en efecto, los conflictos interpersonales, pero al mismo tiempo socavan el afán por superarlos. En cambio, la postración del hombre que Hauptmann y Zola retratan en términos sociales, y Mae-

terlinck en términos metafísicos, constriñe la afloración de antagonismos, conduciendo a una homogeneidad de destinos exenta de todo debate. Se añade a ello la circunstancia de que el aislamiento de los hombres conlleve generalmente «la abstracción e intelectualización de sus conflictos», de forma que, pese a su agudización, los antagonismos entre los hombres podrán siempre verse en cierto modo salvados por efecto del grado de objetivación que procura la intelectualización.[79]

Los dramas de Chéjov y Hauptmann testimonian fehacientemente el desvanecimiento de la tensión como consecuencia de esos procesos. La potencialidad que, por su parte, encerraba el acto único para asistir al teatro en la generación de tensión prescindiendo de la relación interpersonal queda diáfanamente puesto de manifiesto en la obra de Strindberg. Se ha tratado ya del lugar que ocupan las *Once piezas en un acto* (1888-1892), entre *El padre* (1887) y los *Stationendramen Camino de Damasco I-III* (1897-1904).[80] Con *El padre* se pone de manifiesto el grado de disonancia existente entre el desarrollo tradicional de una acción y la dramaturgia subjetiva. Todo se contempla allí desde la perspectiva del Capitán, toda vez que la pugna con su mujer ha sido suscitada por él mismo. El antagonismo se debate en su propia interioridad sin que logre expresarse en «intriga» alguna. De ahí se seguirá que en el ensayo *El acto único* (escrito dos años después que *El padre*, en 1889) proponga Strindberg que se renuncie a la intriga y con ello a la obra de «sesión entera»: «La escena, el 'Quart d'heure' parece haberse convertido en la modalidad de teatro del hombre actual...»[81]. Ello presupone que el acto único se distinga de la obra de «sesión entera» no sólo en términos cuantitativos, sino también en términos cualitativos; esto es, en el tipo de desarrollo de la acción tanto como en el de tensión que se genere.

La moderna pieza en un acto no es un drama de tamaño reducido, sino la sección de un drama elevada a la categoría de obra completa. Su modelo es la escena dramática. Eso significa que el acto único tiene en común con el drama su punto de partida, la situación, pero no la acción en cuya evolución las decisiones de las *dramatis personae* transformarán incesantemente la situación inicial buscando el punto final de resolución. Como la tensión del acto único deja de nutrirse de la relación interpersonal, tiene que venir localizada en la propia situación; pero no como virtualidad que haya de desplegarse con cada réplica dramática (de esa naturaleza es la tensión dramática); en el acto único todo descansa en la situación. De ahí que cuando el acto único no renuncia a la tensión se sirve de ella siempre bajo la forma de situación límite, de situación preliminar a la catástrofe, inminente cuando se alza el telón e ineludible en lo que se sigue. La catástrofe es un hecho cierto del futuro: ante ella no llega a entablarse aquella pugna del hombre con su destino en el curso de la cual le cupiera oponer a la objetividad del destino su libertad subjetiva (en el sentido de Schelling[82]). Lo que le separa del fin es un lapso vacío que no podrá colmarse de acciones, viéndose condenado a vivir en el espacio puro que se extiende hasta la consumación de la catástrofe. A tenor, pues, de ese aspecto formal el acto único se evidencia también como drama del hombre privado de libertad. Su apogeo coincide con la época del determinismo y, de hecho, éste engloba a los dramaturgos que practicaron el género, por encima de las diferencias estilísticas y temáticas manifiestas en sus obras: al simbolista Maeterlinck y al naturalista Strindberg.

De los actos únicos, los *drames statiques*, de Maeterlinck, ya se ha tratado; aquí sólo queda registrar el sesgo «dramático» que deben a la situación catastrófica. Sería

desacertado concluir –del estatismo postulado por el autor o de su estructura épica oculta– que carezcan de la tensión característica del drama. La postración del hombre excluye, en efecto, toda actuación o pugna, así como cualquier tensión interpersonal; pero no excluye la tensión latente en la situación que padece. El lapso de tiempo sujeto a tensión, lapso en el cual ya no puede ocurrir nada, se colma con un temor creciente y la reflexión sobre la muerte. En *Los ciegos* e *Interior* ni siquiera queda señalizado por la proximidad de la muerte, porque también ésta ha pasado ya; el intervalo de tiempo es estrictamente el que media hasta la toma de conciencia. Y como ocurre siempre que no se colma de acción, el tiempo aparece dotado de cualidades espaciales: como camino del conocimiento en *Los ciegos* y del mensaje en *Interior*. Sobre el escenario se expresará por medio de la paulatina reducción de la distancia que separa a los ciegos de su guía muerto, quien no ha dejado de estar en todo momento en medio de ellos, y por medio de la línea divisoria que separa la casa –aparentemente bien resguardada, donde la familia espera la caída de la noche sin mayores preocupaciones– del jardín donde se hallan dos hombres que, sabedores del suicidio de la hija, no acaban de decidirse a borrar dicha divisoria comunicando su triste noticia. El telón caerá una vez recorrido el camino del descubrimiento o del mensaje; esto es, una vez advertida la catástrofe y cumplida la «pro-yección» (E. Staiger) en que se fundaba la tensión.

Con notables similitudes respecto a los *drames statiques*, el monodrama de Strindberg *Ante la muerte* (1892) prosigue temáticamente la línea de *El padre*. Podría considerarse su traducción en términos de acto único, variedad respecto a la cual Strindberg afirmaría en esa época que *probablemente* constituía *la fórmula del drama fu-*

turo.[83] Son notorias, no obstante, las diferencias que separan la obra en un acto de la de «sesión entera» y, con ello, las razones que permiten al acto único abonar el principio del drama cuando éste ha entrado en crisis. El señor Durand, *dueño de una pensión y antiguo empleado de los ferrocarriles estatales*, es aquí el «hombre recluido en el infierno femenino», el personaje que en *El padre* venía representada por el Capitán. Pero, siendo viudo, carece aquél de antagonista, lo cual no deja de ser ilustrativo de la renuncia a la intriga en Strindberg, lo mismo que la ausencia de sucesos lo es de su proximidad a la técnica analítica. El «infierno femenino» aparece integrado por las hijas del señor Durand, educadas por la madre para enfrentarse a él. El fin que se cierne sobre él no proviene, sin embargo, de ellas, sino de afuera: la pensión que regenta se encuentra en bancarrota. Ese aspecto es así mismo ilustrativo de la suplantación de lo interpersonal por lo objetivo, es decir, de la refundación que conocerá la tensión dramática al venir procurada por la situación y no por la confrontación entre una persona y otra. Bien es verdad que el retrato pintado por Strindberg con su personaje no es el de plena impotencia. El señor Durand escapa a la quiebra prendiendo fuego a la casa y envenenándose, con la intención de procurarles así a las hijas el sustento que supone la indemnización del seguro. Pero la «acción» del acto único ha dejado de consistir en una secuencia de sucesos culminantes en la opción por el suicidio –o en la correspondiente evolución del ánimo que preceda a esa decisión–, para constituirse en la exposición de una familia minada por el odio y el encono, es decir, en el análisis ibseniano de un matrimonio desgraciado: circunstancias que en el tenso espacio habilitado por la inminente catástrofe procuran, aun sin dotarlas de mayor acción, un efecto «dramático».

En otros actos únicos de Strindberg –como *Paria*, *Jugar con fuego*, *Los acreedores*, obras todas ellas susceptibles de catalogación como «dramas analíticos» sin acción secundaria actual– también faltará el momento de tensión que procure la inminencia de la catástrofe. La sedimentación dramática se generará entonces –y esto no debe ocultarse– en la propia impaciencia del lector o del espectador, quien no soportará la atmósfera infernal descubierta ante él y a partir de las primeras réplicas se apresurará a concebir un final del que quepa esperar una redención, si no para las figuras del drama, al menos para sí mismo.

Debe insistirse, no obstante, en que el recurso al monodrama por parte de Strindberg se produce en una fase de crisis. El descubrimiento de que renunciando a la exposición inmediata del suceso interpersonal la dramaturgia subjetiva también debía prescindir del principio estilístico de la tensión, lo conducirá tras un lapso de cinco años a la epicidad de los *Stationendramen*.

9. Reclusión y Existencialismo

Una de las claves que generan la crisis vivida por el drama en la segunda mitad del siglo XIX es la acción de fuerzas que aíslan al hombre en la medida que lo arrancan de la relación interpersonal. Con todo, al estilo dramático puesto en entredicho por el aislamiento le cabe sobrellevar el impacto de esas fuerzas obligando a las personas aisladas –a quienes mejor cuadraría el silencio o el monólogo– a participar de nuevo en el dialogismo propio de las relaciones interpersonales. Es lo que ocurre en las situaciones de reclusión o angostura que sirven de fundamento a la mayoría de los dramas modernos donde se ha sorteado la epización.

El origen histórico de tal recurso habría que rastrearlo en la tragedia burguesa [*bürgerliches Trauerspiel*]. En su prólogo a *Marie Magdalene* (1844) señalaba Hebbel como «peculiaridad distintiva» del género, «el brusco hermetismo con que individuos incapacitados para generar dialéctica alguna se enfrentan entre sí en un entorno extremadamente limitado...»[84] Cabe preguntarse si Hebbel era consciente del tino con que su formulación apuntaba no sólo hacia la crisis, sino también hacia la preservación de la forma dramática. El caso es que el *hermetismo* y la incapacidad para desarrollar cualquier *dialéctica* (interpersonal) destruirían las posibilidades de existencia del drama, que vive de las resoluciones de unos individuos en relación a otros, si el hermetismo en cuestión no se viera violentamente quebrado por aquel *entorno extremadamente limitado*; es decir, si no se implantase otra dialéctica sobre los individuos que, además de aislados, viven encadenados e infligiendo graves lesiones al hermetismo ajeno con sus intervenciones. La angostura física reinante priva a los hombres del espacio que precisarían para mantenerse recluidos en sus monólogos y silencios, apartados de los demás. Las palabras que literalmente lesionan al otro vulneran también su hermetismo obligándole a replicar. El estilo dramático, amenazado de muerte a causa de la inviabilidad del diálogo, encuentra una vía de preservación desde el momento en que el monólogo resulta imposible en un entorno limitado y ha de volver a desandar el camino hasta el diálogo.

Sobre el fundamento de dicha dialéctica entre monólogo y diálogo se crearon obras como *La danza de los muertos* (en realidad, *Danza de la muerte*, 1901), de Strindberg, y el *drama de mujeres en los pueblos de España* de García Lorca, *La casa de Bernarda Alba* (1936). La añoranza de la soledad y del silencio, así como la imposibilidad de que

se hagan realidad en la angostura reinante, quedan claramente formuladas en labios de una protagonista de García Lorca. A la muerte de su marido Bernarda Alba declara su casa convertida en prisión donde las cinco hijas guarden duelo. «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo», anuncia en el comienzo.[85] El segundo acto muestra una «habitación blanca de la casa de Bernarda[...] Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas cosiendo.» Cuando advierten la ausencia de Adela, la más joven, va Magdalena a buscarla a su dormitorio:

> Magdalena (sale con Adela) Pues ¿no estabas dormida?
> Adela Tengo mal cuerpo.
> Martirio (Con intención) ¿Es que no has dormido esta noche?
> Adela Sí.
> Martirio ¿Entonces?
> Adela (Fuerte) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡yo hago con mi cuerpo lo que me parece!
> Martirio ¡Sólo es interés por ti!
> Adela Interés o inquisición. ¿No estáis cosiendo? Pues seguir. ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy![86]

Son éstos términos apenas conocidos en el drama de épocas pretéritas. La relación interpersonal y su expresión verbal –el diálogo, las acciones de pregunta y respuesta– no eran elementos dolorosamente problemáticos, sino el marco formal e incuestionable en que se movía la temática de la actualidad escénica. Pero aquí se tematiza el propio requisito formal del drama. El problema que comporta para el dramaturgo lo advertiría por vez primera Ru-

dolf Kassner. De las personas que comparecen en las obras de Hebbel diría: «Parecen personas que hubieran vivido largo tiempo en la soledad y el silencio, y que súbitamente hayan de hablar. Por lo general le resultará más fácil hablar al autor que al individuo y por esa razón aquél tiene que tomar frecuentemente la palabra en ciertos casos donde nosotros preferiríamos contemplar sólo a su criatura»[87] –con lo cual está anticipando Kassner la epización del drama, la inserción del autor que hace uso de la palabra en calidad de yo épico–. Y más adelante: «De esos hombres cabría decir que son dialécticos natos, pero lo son sólo de un modo superficial, contra su voluntad; en el fondo y ante todo se aprecia en todos al individuo encerrado largo tiempo en sí mismo, a la persona que perfectamente podría estar contemplando la función donde el autor la ha introducido».[88] Sale nuevamente a relucir la actividad del dramaturgo, actividad que no será, sin embargo, palpable hasta la época de crisis del drama. Y entonces lo será de manera tanto más acusada en aquellas obras cuya angostura temática venga constituida por un elemento secundario; esto es, por un recurso formal para hacer viable el drama. La estrechez estará justificada donde forme parte integrante de la vida de los hombres y contribuya, por tanto, a garantizar su exposición dramática. Es el caso de la tragedia burguesa, el de los dramas matrimoniales de Strindberg o el de los lorquianos centrados en las convenciones sociales. Puesto que ese tipo de reclusión condiciona el destino de las *dramatis personae* sin que se registre una fractura entre hombres y situación vital, no se pone el autor de manifiesto en esos casos. La cuestión presenta otro aspecto en numerosas obras del teatro moderno cuyos personajes se ven, en virtud de una acción dramatúrgica precedente, recluidos en una situación de angostura que, sin serles connatural, es

precisamente la instancia que posibilita su comparecencia dramática. Los escenarios donde se desarrollen serán una cárcel, una casa clausurada, un escondite o una posición militar. El hecho de que se retrate la singular atmósfera de tales lugares no debería confundir acerca de su funcionalidad formal. De suerte que, como en el teatro conversacional, el estilo dramático que confieren también aquí es más aparente que real. Porque el carácter absoluto de tales circunstancias de reclusión quedará en suspenso no sólo por obra de las *dramatis personae* –que delatarán su naturaleza épica con su mero emplazamiento en una situación tan externa a ellas–, sino también del dramaturgo, implicado como sujeto por el propio hacinamiento de los personajes. Se diría que la dramaticidad interna se costea pagando el rescate de una epicidad externa; lo que surge es un drama encerrado en una bola de cristal. El escenario a la italiana –destinado en el drama clásico a conferir un ámbito cerrado a fin y efecto de que la realidad se refleje en él en tanto que circunscrita a la relación interpersonal– termina convertido en muro de contención contra la epicidad del mundo exterior, en una suerte de alambique: cuanto sucede en él deja de ser un reflejo para convertirse en una transformación propiciada mediante un «experimento de compresión» de índole dramatúrgica. El arte dramático no puede sino resentirse de tal artificiosidad; son excesivos los elementos allegados como para que el ámbito temático no sufra serio menoscabo. Semejante modalidad de preservación del estilo dramático sólo puede llegar a justificarse artísticamente en la medida que se libere de la artificiosidad. Y ése parece ser el caso de la obra dramática del Existencialismo.

Ya sea como cosmovisión o como aportación literaria, el Existencialismo supone el ensayo, no por problemático

menos digno de consideración, de alzarse con un nuevo estadio clásico en el que se hubiese debido superar dialécticamente el Naturalismo. La esencia del espíritu clásico y del estilo clásicos residía en el ceñimiento a lo humano: la filosofía clásica era humanista, toda vez que en su seno albergaba la noción de libertad, y el estilo clásico alcanzaría su consumación en los géneros cuyo principio formal se funda exclusivamente en el hombre, la tragedia y la escultura.

El Naturalismo constituye siempre una fase tardía dentro del proceso de cosificación, y hacia 1900, antes de romper con los principios formales que arrancaban de la Edad Media, la novela y la pintura eran netamente naturalistas; mientras que el drama, por su parte, experimentaría en tanto drama naturalista una innegable aproximación a la novela, convirtiendo sus escenas en cuadros de género.

La categoría cardinal del Naturalismo es el medio social; ésa es la quintaesencia de cuanto queda enajenado al hombre, la esfera bajo cuyo dominio acaba parando la propia subjetividad una vez despojada de sus contenidos.

El Existencialismo emprenderá el camino de regreso a lo clásico seccionando el vínculo existente entre ambiente y persona; esto es, radicalizando su alienación. Convirtiendo el medio social en situación se vería el hombre desvinculado del medio para descubrirse dotado de libertad en una situación que, siendo ajena, era también la suya propia. Con la particularidad de que no se trata de una libertad defectiva, porque –de acuerdo con el imperativo existencialista del *engagement*– no se confirma hasta haberse pronunciado respecto a la situación vinculándose a ella.

La afinidad del Existencialismo con el espíritu clásico estriba en la reinstauración de la noción de libertad. Mer-

ced a ella el Existencialismo parece facultado para llevar a cabo la salvaguardia del estilo dramático. En efecto, el teatro del Existencialismo se encuentra próximo a las tentativas que procuran preservar el drama ante la epización mediante situaciones de reclusión. Gracias a la extraña coincidencia que se registra entre los momentos formales de esos ensayos y las intenciones temáticas del dramaturgo existencial, aquella forma –vacía hasta entonces– adquirirá entidad enunciativa con el nuevo vínculo, redimiendo así de su artificiosidad a la dramaturgia de la reclusión.

La artificiosidad radicaba en el hecho de haber destacado previamente a los personajes en el seno de una situación agobiante, así como en el carácter circunstancial de esa situación. Pero lo que a partir de sus premisas ideológicas reclama el Existencialismo del drama es precisamente esa modalidad de emplazamiento y de circunstancialidad. Porque su temática –la condición esencialmente ajena de la situación y el carácter perenne de la condición humana de «ser yecto»– sólo puede adquirir coherencia dramática en una acción donde concurran esos rasgos genéricos –según el Existencialismo– de la condición humana. El carácter esencialmente ajeno de toda situación se convertirá así en el accidentalmente ajeno de la situación expuesta. Por esa razón el dramaturgo existencial no muestra a los hombres en su entorno «habitual» (tal como hacía el naturalista situando a sus personajes en su medio social específico), sino que los traslada a otro distinto. La acción de destacar a los personajes –trasunto experimental, diríase, de la «yección» metafísica– permite que los existenciarios, es decir, los «caracteres de ser del ser ahí» (Heidegger), se manifiesten bajo una perspectiva inusitada a título de experiencias situacionales de las *dramatis personae*.

Ésa es la idea fundamental que se sigue en gran parte de la producción de J.-P. Sartre. La primera de ellas, *Las moscas* (1943), interpreta el mito de Electra desde una perspectiva existencial. Criado lejos de su tierra, Orestes regresa a su lugar de nacimiento como un extranjero, de igual manera que el hombre –según el postulado existencial– accede como un desconocido al mundo para agregarse a él. En Argos, y a fin de dejar de ser extranjero, Orestes tendrá que confirmar la libertad que a priori se le supone adoptando un compromiso y renunciado como hombre libre a la libertad. Así, vengará a Agamenón y liberará a la ciudad de las Erinias-Moscas que la asolan, una vez convertido en un criminal, arrastrándolas consigo. *Muertos sin sepultura* (1946) muestra a seis miembros de la Resistencia que se encuentran detenidos; *Las manos sucias* (1948) destaca a un joven de origen burgués en el seno del partido comunista. El equilibrio más consumado entre emplazamiento dramatúrgico y emplazamiento existencial, exponente de la radical afinidad existente entre la dramaturgia de la reclusión y la existencial, se muestra sin embargo en *Huis Clos* (1944).

Ya en el título (*A puerta cerrada*) revela la obra su condición de experimento a ejecutar en un espacio herméticamente cerrado. El escenario es un *salon style Second Empire* sito en el infierno. El hecho de que una obra profana tenga el infierno como escenario y lo muestre como un salón se explica únicamente en base al «método de inversión» que G. Anders describiera a propósito de Esopo, Brecht y Kafka.[89] Con su versión secularizada Sartre desea señalar que la vida social es el infierno; pero, además, invierte la predicación mostrando el infierno como un *salon style Second Empire* donde poco antes de caer el telón su protagonista proclama el enunciado capital: *L'enfer, c'est les Autres*.[90] La inversión permite exponer bajo

un prisma inusitado un existenciario puesto en entredicho –el de «ser-congénere-humano», esto es, el fundamento de la vida en sociedad y, por tanto, el fundamento sobre el que descansa la propia posibilidad del salón–, permitiendo con dicha situación «transcendental» que se perciba como algo nuevo.

En términos formales no deja de rozarse con ello la crisis del drama. Desde el momento en que se pone en entredicho el existenciario «ser-congénere-humano» se cuestiona el principio formal del drama, la relación interpersonal. Mas la inversión supone a un tiempo una preservación del estilo dramático. La relación interpersonal puede resultar temáticamente incierta, pero no formalmente, merced a la estrechez que procura el *salon* cerrado. La diferencia fundamental respecto a otros exponentes de la dramaturgia de la reclusión radica en que aquí el infierno no desempeña exclusivamente la función formal de posibilitar el drama. Antes bien, con la inversión se pone precisamente de manifiesto la esencia oculta de aquella forma de convivencia social que, en términos generales, está suponiendo la destrucción del drama.

Pero el emplazamiento en una situación «transcendental» no supone únicamente un alejamiento respecto a la existencia humana en cuanto tal; también procura una panorámica retrospectiva sobre la particular de cada cual en su singularidad. De ese modo *Huis Clos* prosigue la tradición del «drama analítico» sin adolecer de los defectos formales patentes en Ibsen. Porque las declaraciones sobre el propio pasado no tienen que justificarse aquí con pretextos exteriores, como la llegada de un familiar, pues vienen propiciadas desde un principio por el propio escenario de la acción. Por otra parte, difícilmente podrá ser tildada aquí de épica la panorámica retrospectiva: para los muertos el pasado adquiere la condición de pre-

sente sempiterno. En ese punto enlaza *A puerta cerrada* con otra tradición, fundada probablemente por Hofmannsthal con *El necio y la muerte*. La cosificación de la vida propia hallaría ahí una expresión apropiada en la mirada retrospectiva que suscita la muerte. El talento poético de Hofmannsthal articula cuanto de hostil a la vida tiene la reflexión, la «desmedida clarividencia»[91], convirtiendo la vida sujeta a reflexión en objeto mismo de reflexión (lírica en cualquier caso) cuando se encuentra a las puertas de la muerte. Se trata de un motivo que de muy variadas maneras merodea como un espectro por toda la literatura del siglo XX, desde la lírica más elevada hasta el teatro de boulevard. En su drama *L'Inconnue d'Arras* (1935) A. Salacrou hace que un suicida reviva «en una pequeña fracción de segundo treinta y cinco años», representados por las personas que determinaron su existencia. Y en el manifiesto expresionista de Th. Däubler *El nuevo punto de vista* (1916) figura: «Dice la voz popular: en el último instante el ahorcado revive su vida entera. ¡Eso sólo puede ser Expresionismo!»

IV. Tentativas de resolución

10. Dramaturgia del yo (Expresionismo)

La primera corriente dramática relevante del nuevo siglo, y hasta el presente la única por la que se pronunciaría una generación entera, no halló por sí sola la respuesta a la crisis del drama de la que surgió como tal corriente, sino que la adoptó de aquel gran talento original que en los últimos años del siglo anterior más se había alejado del drama. En términos formales la dramaturgia del Expresionismo alemán (de 1910 a 1925 aproximadamente) es deudora de la técnica estacional de Strindberg. Lo

sorprendente del caso es que se convirtiese en modelo la obra de un autor que como ningún otro hasta entonces hubiera recurrido al teatro para fines particulares, ocupándolo con fragmentos de su propia historia personal. Lo cierto es que Strindberg trascendió hacia lo general la limitación sobre el propio yo dotándola de una forma escénica apropiada, el *Stationendrama*. Pero no sólo eso. El cuadro que con su autorretrato traza del individuo encierra aspectos como el anonimato y la repetibilidad, esto es, un cierto principio formal. Esto queda avalado, entre otros datos, por el propio nombre que adopta en *Camino de Damasco*: el Desconocido. Adoptando Strindberg con él la especie de un Quienquiera, un *Everyman*, el apelativo resulta más personal y a la vez más impersonal, más específico y más ambiguo que un nombre propio ficticio. Todo esto se encuentra, sin embargo, en relación con la dialéctica de la individuación tal y como la expone Adorno en *Minima moralia*. «Por real que pueda ser el individuo» –se dice allí– «en su relación con los otros, concebido como algo absoluto es una mera abstracción».[92] Y «tanto más se enriquece el yo» en su relación con el objeto «cuanto más libremente se despliega en ella reflejándola, mientras que la delimitación y la solidificación que el individuo reclama como su originariedad, en cuanto tales lo limitan, lo empobrecen y lo reducen».[93] Lo que en la trilogía *Damasco* continúa determinando al Desconocido en su aislamiento como individuo son las traumáticas secuelas de su antigua condición de congénere humano, y la última gran obra de Strindberg, *La carretera general*[94], ilustra cómo con el ceñimiento al sujeto no se crea la posibilidad de enunciación subjetiva, y originaria, sino que ésta queda dialécticamente superada.

El Expresionismo adopta la técnica estacional de Strindberg como forma dramática del individuo, en su in-

tento de articular no las acciones interpersonales, sino la senda que dicho individuo sigue por un mundo alienado. Ya se ha tratado detenidamente de la epicidad presente en la estructura formal del *Stationendrama* y en qué medida dicha estructura refleja la confrontación del yo aislado con un mundo que ha devenido ajeno. Quedan ahora por señalar las diversas manifestaciones que adopta ese aislamiento, así como la forma en que la vacuidad del yo aislado se sedimenta en la cosmovisión y el estilo del Expresionismo.

El «Desconocido» de Strindberg reaparece en esas obras como *El hijo* (Hasenclever), *El joven* (Johst) o *El mendigo* (Sorge); su *Camino de Damasco* se convertirá en *Transformación* (Toller), *Camino rojo* (Csokor), o en el lapso que se extiende *Desde la mañana hasta media noche* (Kaiser). El extremo en que menos se distinguen mutuamente esos *Stationendramen* es en el grado de individuación de sus protagonistas. La singularidad les vendrá conferida por los entornos específicos en donde van introduciendo a los individuos que en cada caso captan en términos formales: el mundo de la autoridad paterna en *El hijo* de Hasenclever, el de la guerra en *La transformación* de Toller y el de la gran ciudad en *El mendigo* de Sorge, *Desde la mañana hasta media noche* de Kaiser o *Tambores en la noche* de Brecht. La dramaturgia expresionista del yo no culmina paradójicamente en la articulación escénica del hombre sumido en su soledad, sino en el descubrimiento estremecedor de la gran ciudad y sus centros de diversión, fundamentalmente. En ese aspecto parece ponerse de manifiesto un rasgo esencial del conjunto del Expresionismo. Habida cuenta de que el ceñimiento al sujeto conduce al vaciado de éste, desde el momento en que se constituye en lenguaje del subjetivismo extremo, el arte expresionista se ve privado de la

posibilidad de enunciar nada esencial acerca del sujeto. En cambio, el vacío formal del yo, característico del canon estilístico del Expresionismo, se sedimentará en la «distorsión subjetiva» de lo objetivo. De ahí que el Expresionismo alemán haya alcanzado sus cotas más estimables y quizá imperecederas en las artes plásticas, en particular las artes gráficas (recuérdense el grupo «Die Brücke» de Dresde). Esa relación se reflejará a su vez en el interior de las obras dramáticas: por idóneamente que la técnica estacional permita asir en términos formales el aislamiento del hombre, lo que en ella adquirirá expresión temática no es el yo aislado, sino el mundo alienado al que se enfrente. Es decir, hasta no lograr un grado de autoalienación que le permita coincidir con la objetividad ajena no estaría el sujeto en condiciones de acabar expresándose.[95]

Son, ciertamente, diversas las causas que en la dramaturgia expresionista concurren en el aislamiento del hombre. Su perspectiva no se reduce exclusivamente a la exposición de los orígenes autobiográficos o a la ilustración crítica de las causas psicosociales del aislamiento, como ocurre, p. ej., en *El hijo* de Hasenclever o en las obras sobre el retorno de la guerra, de Toller (*Hinkemann*) y Brecht (*Tambores en la noche*). El aislamiento también se formulará en términos programáticos, tal como hizo Georg Kaiser con su alegato por «la renovación del hombre». *La verdad más profunda... la encuentra siempre un hombre solo*, reza en lugar destacado la proclama de Kaiser, mientras sus *Stationendramen* muestran el paso de un único hombre «renovado» a través de un mundo carente casi por entero de comprensión (*De la mañana a media noche*). No debe olvidarse que la extracción del individuo del marco de relación interpersonal está en consonancia con las mayores aspira-

ciones del Expresionismo: se trataba de captar al hombre en base a la «mirada esencial». El aislamiento se convierte así en metodología. En uno de los escritos teóricos señeros del Expresionismo puede leerse: «La persona ha dejado de ser un individuo ligado al deber, a la moral, a la sociedad o a la familia. En este arte accede a lo más sublime y lo más deplorable: convirtiéndose en persona. He ahí lo nuevo y lo insólito respecto a tiempos pasados. Se deja de pensar de una vez en la idea universal de la burguesía. Deja de haber marcos y contextos que oculten la imagen de lo humano. Se acabaron las historias matrimoniales, las tragedias derivadas del conflicto entre las convenciones y el ansia de libertad, las obras de ambiente, los jefes estrictos, los oficiales disolutos, se acabaron los títeres que, pendientes de hilos de cosmovisiones psicologistas, juegan, se ríen y sufren con las leyes, los puntos de vista, los desvaríos y los vicios de esta existencia social hecha y entretejida por los hombres».[96] El carácter irremediablemente abstracto, tanto como el vacío del individuo patentes en los *Stationendramen* de Strindberg adquirirán ahora un fundamento teórico: el Expresionismo contempla conscientemente a la persona humana en su condición de ente abstracto. De suerte que, prescindiendo orgullosamente de los «contextos» interhumanos que «ocultan la imagen de lo humano», se proclama la renuncia a la forma dramática que ya de por sí venía prestando serias resistencias al dramaturgo moderno una vez iniciado el desmoronamiento de tales contextos.

11. La revista política (Piscator)

Pese a las contradicciones internas que encierra en su condición de «drama social», *Los tejedores* de Hauptmann se mantendrían –junto a otras pocas obras natura-

listas, como *Los bajos fondos* de Gorki– entre las aportaciones más señeras del teatro que procuró dar forma escénica a las relaciones sociales. Porque el veredicto contra la forma dramática pronunciado por la temática social a propósito de *Los tejedores* no se ejecutaría durante los años veinte tanto en el ámbito de la creación dramática, como en el efímero terreno de la puesta en escena. El proceso tiene lugar con la obra de Erwin Piscator, de cuyo *Teatro político* (1929) –testimonio documental y programático harto elocuente– se tratarán aquí diversas cuestiones. Este excepcional recurso a episodios de la historia del teatro se justifica en la influencia que ejercieron las puestas en escena de Piscator sobre los dramaturgos de los decenios posteriores, así como en la génesis negativa de sus iniciativas a partir de la dramaturgia de la época: «Tal vez la índole propia de mi trabajo se debe puramente a una deficiencia de la producción dramática. En todo caso, nunca hubiera destacado con tanto relieve de haber dispuesto yo de una producción dramática adecuada».[97]

Entre las raíces del «teatro político» menciona el propio Piscator el Naturalismo[98]; en efecto, su puesta en escena juvenil de *Los bajos fondos* de Gorki, que partía de problemas similares a los señalados a propósito de *Antes del amanecer* y *Los tejedores*, presentaba ya importantes aspectos de la «revista política» en que él posteriormente diluiría el drama. «En esta obra naturalista de su juventud, Gorki daba una descripción de ambiente que, aunque generalizado y convertido en tipo, se limitaba, de todos modos, severamente a las circunstancias de entonces. En 1925 ya no me era posible reducir mi pensamiento a la medida de un cuarto estrecho con diez desdichados, sino que exigía las proporciones del tumulto de la gran ciudad moderna. Gorki pone a discusión el proletariado harapiento como idea. Yo tenía que ensanchar las fronteras de

la obra para abarcar esta idea [...] Pero los dos momentos en que la obra experimentó un cambio en la dirección por mí apuntada resultaron ser los de mayor efecto teatral: el comienzo, con el roncar de una masa que llena todo el escenario, el despertar de una gran ciudad, el sonar de los tranvías, hasta que se hunde el techo, y el mundo circundante se aprieta para entrar en el cuarto; y el tumulto, ya no confinado al patio –una reyerta de carácter privado–, sino extendido a la rebelión de todo un barrio contra la policía; el amotinamiento de una masa. Tal era mi intención en toda la obra: exaltar, siempre que se pudiera, el dolor anímico del individuo a lo general, a lo típico del momento presente, y elevar el espacio estrecho a mundo (levantando el techo del teatro)».[99]

Esas modificaciones, coincidentes sin duda con las intenciones de la dramaturgia social, afectan a la propia forma dramática: van dirigidas contra su carácter absoluto. La escena presente y actual que para el drama constituyera un mundo de por sí, un microcosmo que abonase la idea de un macrocosmo, pasa a convertirse en un fragmento a exponer conforme al principio *pars pro toto*. La relación de la parte con el todo, así como el sentido ejemplificador que encerraba la restricción a una estancia y a diez personas, quedaban patentes en el comienzo mismo del espectáculo con el recurso escenográfico de rebajar el techo del escenario. Éste se veía así referido al entorno social que actualizaba y, a la vez –mediante el gesto mismo de la indicación–, relativizado con respecto a un yo épico.

De ese modo corrige Piscator el falseamiento en que indefectiblemente incidiera el «drama social» a causa del antagonismo existente entre la circunstancialidad –alienada y cosificada– del plano temático y la actualidad interpersonal del formal. Con el giro que imprime desde la puesta en escena, Piscator aporta una forma nueva y

apropiada para expresar el proceso histórico de cosificación y socialización que la trasposición dramática invierte y suspende bajo la especie de suceso interpersonal.[100]

Queda así de manifiesto el propósito que inspirara todas las innovaciones escénicas en que se fundó la fama del director:

«La prueba convincente sólo se puede establecer penetrando científicamente en la cuestión. Yo no puedo hacer esto más que [rebasando] –al traducirlos a lenguaje escénico– el corte privado de las escenas, lo exclusivamente individual de los personajes, el carácter accidental del destino. Procurando precisamente una compenetración entre la acción escénica y las grandes fuerzas de la virtualidad histórica. No es mera casualidad que en todas las obras el *asunto* se convierta en protagonista. De él resulta la necesidad, el determinismo de la vida, que prestan al destino individual su más alto sentido».[101] «En el escenario, el hombre tiene», para Piscator, «la significación de una función social. Lo central no son sus relaciones consigo mismo ni sus relaciones con Dios, sino sus relaciones con la sociedad. Dondequiera que él se presenta, se presenta juntamente con él su clase o su capa social. Cuando se ve en un conflicto de orden moral, sicológico o práctico, se ve en conflicto con la sociedad [...] Una época en la cual están a la orden del día las relaciones universales, la revisión de todos los valores humanos, la revolución de todos los estados sociales, no puede considerar al hombre más que en su posición frente a la sociedad y al problema social de su tiempo, es decir, como ser político. Aunque esta acentuación del carácter político –de la que no somos responsables nosotros, sino la discordancia de los estados sociales actuales que hacen política toda manifestación de vida– lleve, en cierto

modo, a una desfiguración de la imagen ideal del hombre, esta imagen tendrá en todo caso la ventaja de corresponder a la realidad».[102]

«¿Cuáles son», se dice en otro lugar, «los poderes fatales de nuestra época? [...] Economía y política y, como resultado de ambas, la sociedad, lo social [...] Y así, al designar yo como pensamiento fundamental de todas las acciones dramáticas el elevar la escena privada a lo histórico, no puedo referirme más que a elevarla a lo político, a lo económico, a lo social. Es lo político, lo económico, lo social lo que pone a la escena en relación con nuestra vida».[103]

La clave de los afanes de Piscator (la elevación de lo escénico a histórico) supone la relativización de la escena actual en función de aspectos no actualizados de la objetividad, supone también el fin del carácter absoluto de la forma dramática y supone, en definitiva, la generación de un teatro épico. Uno de los medios, «que ponían de manifiesto la acción recíproca de los grandes factores humanos-sobrehumanos y el individuo o la clase»[104], y que al mismo tiempo constituiría la epización más clara y relevante de las emprendidas por Piscator, fue el cine.

La evolución del cine desde fin de siglo hasta los años veinte estuvo marcada por tres descubrimientos: 1, la movilidad de la cámara, es decir, el cambio de plano; 2, el plano corto; y 3, el montaje o composición de secuencias. Como demuestra B. Balázs en su decisivo ensayo *El hombre visible* (1924), con esas tres innovaciones se vio el cine en posesión de las posibilidades de expresión más específicamente suyas, convirtiéndose gracias a ellas en un arte emancipado. Su invención hacia 1900 supuso una aportación de carácter netamente técnico: en un principio las películas sirvieron como técnica para proyectar teatro sobre una pantalla. En tanto que reproducción de una función teatral cabía designarlo como medio drama-

túrgico. Dichos descubrimientos artísticos supeditarían la cámara a la imagen de una manera productiva, permitieron aprovechar las modificaciones que pudieran darse en la confrontación entre sujeto y objeto para la conformación de imágenes y subordinaron la sucesión de secuencias no sólo al suceso real sino al principio organizativo que el director determinase –gracias al montaje–. Merced a ellos dejaría el cine de ser teatro fotografiado para adquirir la condición de relato emancipado en imágenes. Dejaría, pues, de ser una reproducción técnica del teatro para convertirse en una forma épica autónoma.

La epicidad del film –fundada en la confrontación entre cámara y objeto y en la exposición subjetivamente articulada de la objetividad en cuanto tal–, permitió a Piscator agregar al suceso escénico aquello que escapaba a la actualidad dramática: el carácter alienado y cosificado «de lo social, lo político y lo económico». Le permitió «elevar lo escénico a la categoría de histórico».

Con ese propósito recurrió Piscator al cine en la puesta en escena, por ejemplo, de *¡Hala, estamos vivos!* (1927), de Toller. La directriz era patente; se trataba de «derivar el destino individual de los factores históricos generales, relacionar el destino de Thomas con la guerra y la revolución de 1918». La idea fundamental de la obra era: «el choque repentino de un hombre aislado durante ocho años, con el mundo de hoy. Hay que mostrar nueve años con todos sus horrores, sus locuras, sus insignificancias. Hay que dar la sensación de lo monstruoso de ese espacio de tiempo. Tan sólo dando idea de este abismo recibe ese choque toda su fuerza. La película es el único medio capaz de hacer transcurrir en siete minutos ocho años interminables. Para esta película intercalada nació un manuscrito especial, que comprendía cuatrocientos datos políticos, económicos, culturales, sociales, deportivos,

de modas, etc. [...] Un verdadero ejército [anduvo] continuamente por los archivos de las grandes empresas cinematográficas, en busca de metros auténticos de películas de los últimos diez años».[105]

La incorporación del cine a la puesta en escena imprime al drama socio-político un giro hacia la epicidad, y ello no sólo a causa de la epicidad inmanente del cine. Similares efectos narrativos, en tanto que relativizadores, suscita la yuxtaposición de los sucesos de la escena y los sucesos de la pantalla. La acción escénica deja de procurar el único fundamento al conjunto de la obra. El conjunto dejará de generarse dialécticamente a partir del suceso interpersonal, sino que será producto del montaje de escenas dramáticas y reportajes filmados, además de intervenciones corales, proyecciones de calendario, indicaciones varias, etc. La relativización interna de unas partes en función de otras se acentuará aún en la dimensión espacial gracias al escenario simultáneo, empleado por Piscator en diversas variantes. Tampoco la temporalidad de esa modalidad de «revista montada» arrojará la sucesión absoluta de presentes propia del drama. Lo que se expone con películas documentales continúa confinado en el pasado. De igual manera, el cine permite anticipar aspectos futuros en el seno mismo del suceso representado sobre las tablas del escenario, así como diluir la concentración de la tensión en el final, esencialmente dramática, en una yuxtaposición épica. Así, la película incorporada al *Rasputín* de A. Tolstoi, «confrontaba para el espectador» a la familia de los zares con la suerte que correría proyectando por anticipado su fusilamiento en la pantalla.[106] Mientras que, por su parte, los coros y proclamas con los que se apelaba directamente al público, eran partícipes del tiempo real de la representación. Tras ese variado repertorio de recursos de revista escénica se

hallaría, obviamente, un yo épico de desmedidas dimensiones, que procuraba la debida coherencia y se ocupaba de su despliegue ante el público con ademán de orador político: Erwin Piscator en persona. Que él mismo se concebía y se mostraba bajo esa perspectiva queda ilustrado con un decorado que se haría célebre[107], el que mostraría su perfil proyectado en proporciones monumentales contra la gigantesca pantalla de tres pisos de un escenario.

12. El teatro épico (Brecht)

Al igual que Piscator, Bert Brecht es un heredero del Naturalismo. Porque sus ensayos también partieron de donde se manifestara la contradicción entre temática social y forma dramática: el «drama social» de los naturalistas. Sin embargo, ni él ni Piscator fueron propiamente continuadores del Naturalismo, sino de la antítesis que albergaba y que bajo el dictado del canon formal dramático sólo había podido manifestarse camuflada bajo términos temáticos, para procurarle una exteriorización a expensas de la forma dramática. Pero mientras que el director de teatro Piscator desarrolló la condición de revista teatral contenida en la estructura antitética del «drama social» para erigirla en nuevo principio formal, el dramaturgo Brecht caló más hondo. Su interés se cifró en la entronización en el teatro del principio científico consustancial al Naturalismo, acreditado en las novelas de Zola, pero que en el drama naturalista únicamente había podido imponerse de manera extremadamente precaria con una *dramatis persona* (Loth en *Antes del amanecer*). El carácter de objeto con que los «campesinos del carbón» de Silesia comparecen ante el sociólogo Loth será transferido por Brecht desde la casualidad de la temática a la institucionalización de la forma. En su *Pequeño órganon para el teatro* reclama que la mirada científica a que ha-

bía tenido que someterse la naturaleza se dirigiera también a los hombres que la habían subyugado y cuya vida se veía determinada por la explotación que hacían de ella. Al teatro se le encomienda reflejar las relaciones humanas que se den en la era del dominio de la naturaleza y, más exactamente, la *discordia* existente entre los hombres a resultas de la «ingente empresa común»[108]. Y Brecht es consciente de que dicha tarea supone el abandono de la forma dramática. El carácter problemático que adquieren las relaciones humanas pone al propio drama en entredicho, puesto que su forma se funda precisamente en concebirlas como no problemáticas. De ahí la tentativa de Brecht de contraponer, en la teoría y en la práctica, a la dramaturgia «aristotélica» otra de carácter épico, «no-aristotélica».

Las *Observaciones a la ópera Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* publicadas en 1931 enumeran los siguientes «desplazamientos entre el teatro dramático y el épico»[109]:

Forma dramática del teatro	Forma épica del teatro
El escenario «encarna»	lo relata
un proceso	
compromete al espectador	lo convierte en espectador
en una acción y	pero
consume su actividad	despierta su actividad
le permite albergar sentimientos	reclama de él decisiones
le procura vivencias	le procura conocimientos
el espectador se ve emplazado dentro de una acción	se ve contrapuesto a ella
se opera con sugestiones	se opera con argumentos
se preservan las emociones	se estimulan hasta convertirse en conocimientos

el hombre se da por conocido	el hombre es objeto de indagación
el hombre inmutable	el hombre mutable y mutador
tensión concentrada en el final	tensión concentrada en el transcurso
subordinación de cada escena a la siguiente	cada escena tiene valor propio
los sucesos discurren linealmente	en curvas
natura non facit saltus	facit saltus
el mundo tal como es	el mundo tal como se hace
lo que el hombre tiene mandado	lo que el hombre tiene que hacer
sus impulsos	sus motivos
el pensamiento determina el ser	el ser social determina el pensamiento

Esas modificaciones tienen en común la substitución de la fusión esencialmente dramática entre sujeto y objeto por una confrontación eminentemente épica. De ese modo el objeto científico se convierte en el arte en objeto épico, penetrando todos los estratos de la obra de teatro, desde su estructura y su lenguaje hasta la puesta en escena.

A diferencia del suceso dramático, en virtud del cual en el Renacimiento hubo de eliminarse el prólogo de la función teatral, el proceso que se despliegue en el escenario dejará de colmar plenamente la puesta en escena. El desarrollo de la acción se convertirá en objeto a relatar por el escenario, actuando éste respecto a aquél como el relator épico respecto al objeto de su relato: el conjunto de la obra no se dará en tanto no se efectúe la confrontación de ambos. Del mismo modo, el espectador no se verá excluido de la función, ni tampoco arrebatado hasta su seno por medio de la sugestión (de la «ilusión»), lo que supondría la pérdida de su condición de espectador; por el contrario, se verá confrontado a la acción, brindada de ese

modo a su consideración. Desde el momento en que la acción pierde el dominio absoluto sobre la obra tampoco puede convertir el tiempo de la función en una sucesión absoluta de presente. Se diría que el presente de la función tiene mayor amplitud que el de la acción: debido a ello la atención no se concentrará únicamente en el desenlace, también podrá aplicarse en el transcurso e incluso lo pasado. La concentración en el final, característica del drama, se verá reemplazada por la libertad épica para detenerse y reflexionar. Una vez reducido el hombre activo a la condición de objeto del teatro, sería posible trascenderlo e inquirir por los motivos de su actuación. El drama, según Hegel[110], muestra únicamente lo que con la acción del protagonista se objetiviza de su subjetividad y se subjetiviza de su objetividad. En el teatro épico, en cambio, y conforme a su intencionalidad científico-sociológica, se procede a la reflexión acerca de la «infrastructura» social de las acciones a propósito de la alienación cosificada que presentan.

Como autor y director Brecht pondría en práctica la teoría del teatro épico con una riqueza casi ilimitada de recursos dramatúrgicos y escenográficos. Con esas soluciones, tanto propias como ajenas, debían aislarse y distanciarse respecto al movimiento absoluto del drama todos aquellos elementos del género aportados por la tradición y familiares al público, a fin de convertirlos en épico-escénicos, esto es, patentes. Por esa razón los denomina Brecht «efectos de distanciación». De la plétora que, realizados o apuntados, contienen sus obras así como las *Observaciones* y el *Pequeño órganon* se señalarán algunos.

La función teatral es susceptible de distanciación en su conjunto mediante la inserción de prólogos, preludios o proyección de inscripciones. En la medida que se hace

hincapié en su representación pierde el carácter absoluto del drama, es decir, queda supeditada –en su condición de objeto del momento en cuestión– al momento ahora desvelado de la «representación». Las *dramatis personae* pueden así mismo distanciarse a sí mismas presentándose o hablando de sí en tercera persona. Pelagea Wlassowa, por ejemplo, realiza la siguiente intervención al comienzo de *La madre* de Brecht (obra en que reelabora el mismo título de Gorki):

> Casi me avergüenzo de ponerle esta sopa a mi hijo. Pero ya no puedo echarle grasa, ni media cucharada siquiera. Hace ya una semana que le están descontando del jornal un kopeke por hora. Por más que me esfuerce no tengo manera de repararlo... ¿Qué puedo hacer yo, Pelagea Wlassowa, con cuarenta y dos años como tengo y viuda de obrero y madre de obrero como soy?[111]

La distanciación respecto al personaje se verá reforzada por obra del actor, quien en el teatro épico no debe identificarse plenamente con el personaje: «Únicamente tiene que mostrar a su personaje o, por mejor decir, no tiene que vivirlo únicamente; eso no supone que cuando deba representar personajes pasionales tenga que mostrarse frío. Importa sólo que, por principio, sus propios sentimientos no sean los del personaje, a fin de que tampoco los de su público se transformen por principio en los de los personajes».[112] Otra modalidad de distanciación del personaje es su reproducción en el decorado. O bien, el «retrato subjetivo de costumbres»:

> Nos bebemos ahora otra
> y luego aún no nos vamos a casa
> y luego nos bebemos otra
> y luego habrá que darse un respiro.

«Quienes aquí cantan –acota Brecht– no son sino moralistas subjetivos. *Se están describiendo a sí mismos*».[113] Esa variante de escenario que ha dejado de significar el mundo para limitarse a reflejarlo, pierde juntamente con su carácter absoluto la batería y las luces con las que parecía alumbrarse a sí mismo. Se iluminará con focos situados en el mismo espacio en que se encuentran los espectadores, en señal inequívoca de que allá arriba va a mostrárseles algo. La escenografía se distanciará desde el momento en que deja de afectar ser un emplazamiento real; en su condición de elemento autónomo del teatro épico «cita, relata, prepara, recuerda».[114] Además de las someras indicaciones acerca del lugar de la acción el escenario también puede disponer así mismo de una pantalla: en ese caso, como en el teatro de Piscator, los textos y documentos gráficos señalarán los entornos en cuyo seno se llevan a cabo las acciones. A efectos de distanciar el desarrollo de la acción, carente ya de la orientación finalista y el imperativo de la acción propios del drama, se emplearán textos intercalados mediante proyecciones, coros, *songs* e incluso las voces que den los «vendedores de periódicos» presentes en la platea. Con todos esos medios se interrumpe y comenta la acción. «Puesto que el público no ha sido convocado para sumirse en la fábula como se arrojaría a un río para dejarse llevar por sus aguas, los diversos acontecimientos deben quedar ligados de suerte que se distingan los nudos de unión. Los acontecimientos no deben sucederse de manera desapercibida; la capacidad de juicio, por el contrario, debe poder interponerse entre ellos. (Si fuese de interés la oscuridad de los nexos causales debería distanciarse convenientemente esa circunstancia.)».[115] Y con objeto de fomentar la distanciación de los espectadores propone Brecht (si-

guiendo con ello a los futuristas) que contemplen la función fumando.

Con ayuda de esas distanciaciones la contraposición sujeto-objeto que se encuentra en el origen del teatro épico –es decir, la autoalienación del hombre para quien el ser social propio ha terminado adquiriendo carácter de objeto– logra una correspondencia formal en todos los planos de la obra convirtiéndose así en principio formal genérico. La forma dramática descansa sobre la relación interpersonal y la temática del drama viene constituida por los conflictos que suscita esa relación. Aquí, en cambio, adquiere entidad temática el conjunto de la relación interpersonal, una vez se ha visto desplazada desde la incuestionabilidad que implicaba la forma a la cuestionabilidad que supone el contenido. El nuevo principio formal consistirá, pues, en la distancia y el gesto de indicación que adopte el hombre ante los aspectos puestos en entredicho; con lo cual la oposición sujeto-objeto se manifestará en el teatro épico bajo la especie de lo científico-pedagógico. En el *Pequeño órganon* designaría como el «primer menester del teatro la interpretación de la fábula y su transmisión mediante las distanciaciones apropiadas».[116]

13. El montaje escénico del drama (Bruckner)

Con objeto de expresar también en términos escénicos el grado de alienación mutua alcanzado por los hombres de su época, ya había plantado Strindberg la fachada de una casa sobre el escenario. Pero el papel que desempeñaría el recurso en el conjunto formal de la *Sonata de los espectros* fue de naturaleza secundaria, cuando no antitética, pues a la postre sirvió para subrayar la contradicción latente en la obra entre la temática del aislamiento y la forma del drama. La pluralidad de lugares de acción

contenidos en los pisos de la casa no traspasaría allí la condición de decorado de fondo, ya que la unidad espacial quedaba garantizada con la plaza situada ante ella. En el espacio abierto se efectuaba, en definitiva, el trasvase de la epicidad propia de la casa cerrada hacia la forma dramática y ello gracias al personaje del Director Hummel, que explica a un «Desconocido», el Estudiante que se encuentra de paso[117], la vida de los habitantes del inmueble. De ese modo se presentaba como fábula dramática lo que era el despliegue épico de la acción, el relato en sí. En los años veinte serían dos los dramaturgos que, por contra, intentaron articular sin mayores mediaciones la epicidad presente en la indiferencia de la mera coexistencia confiriéndole una forma apropiada que trascendía los términos del drama: Georg Kaiser en *Al lado* (1923) y Ferdinand Bruckner con *Los criminales* (1929); donde esta última obra viene a hallarse particularmente cerca de la *Sonata de los espectros*.

También Bruckner levantaría una casa de tres pisos encima del escenario. Pero en su caso constituyen el propio escenario; el telón no se levanta, como en Strindberg, delante de la plaza sita ante la casa, sino delante de siete recintos separados del inmueble. Se prescinde con ello de los personajes que hubieran de terciar entre la temática épica y la forma dramática: diríase que el Director Hummel se retrotrae a la subjetividad formal de la obra, mientras que el Estudiante se adelanta hasta verse destacado en la platea. La confrontación de ambos –en Strindberg, una situación narrativa específicamente motivada en el interior de la forma dramática– se convertirá en Bruckner en el nuevo principio formal, formulado como la contraposición existente entre el yo épico invisible y el espectador.

De ese modo se modifica la naturaleza de la acción. Al perseverar en la forma dramática, la *Sonata de los espectros* no podía reflejar la coexistencia de los hombres mediante el desarrollo paralelo de diversas acciones. La muestra de su aislamiento era viable sólo en el primer acto, puesto que ahí aún eran los objetos, no el soporte del diálogo. Pero el segundo acto ya los congregaba en la «cena de los espectros» concatenando los diversos destinos en una acción dramática. Netamente diferente es el caso en *Los criminales* de Bruckner. El escenario simultáneo responderá aquí a la ejecución paralela de cinco hilos de acción. Entre ellos no dejará de existir, en efecto, un vínculo; pero no se tratará del reclamado por la forma dramática –la aglutinación en una situación–, sino el que cada acción guarde con un mismo tema, concretamente la relación o la disparidad que exista entre la práctica jurídica y el sentimiento de la justicia. *Los criminales* no constituye sólo una obra sobre el desapego en la convivencia humana, sino a la vez una obra sobre la problemática de la justicia. La identidad de ambos temas en Bruckner queda patente en un diálogo del segundo acto. Dos jueces discuten sobre la esencia del derecho:

El mayor — La integración de los hombres en una comunidad presupone el consenso de un derecho.

El joven — Y yo a ciencia cierta sólo he podido constatar manifestaciones de esa integración allí donde se transgrede ese derecho consensuado, donde se empieza a hablar de delitos. La forma por defecto es ese modo de ignorarse, de coexistir insensible y egocéntrico, ese estar a la expectativa, ese no inmiscuirse. Ésos son de verdad los únicos crimenes, porque se originan en la abulia y en la abdicación de la capacidad de pensar. Son la negación absoluta del principio vital y del principio de convivencia, en suma. Pero esos de-

> litos no se castigan. Las otras acciones, las contrarias, son expresión de la voluntad de vivir, y positivas justamente por esa razón, pero en todas las sentencias se sancionan como delitos.[118]

El principio formal que inspira a la obra se ve determinado por la inversión entre comunicación y aislamiento apuntada en la cita, patente en términos como el derecho y la injusticia, la regla y la excepción, o bien la integridad o la cuestionabilidad de las acciones. En el drama el marco formal e incontestable viene dado por la relación interpersonal. Con respecto a ella se generarán el aislamiento y la culpa: en el caso del héroe trágico al cumplir su cometido, y en el del carácter cómico, al entregarse a sus extravagancias. La problemática del aislamiento temático actual se desplaza, pues, en el cauce de lo incontestablemente interpersonal entre los dos extremos del drama, que son la tragedia y la comedia. El caso en la pieza épica de Bruckner es diferente. Aquí el marco incontestable vendrá dado por la indiferencia y el aislamiento. De ahí que la forma dramática y el acontecimiento interpersonal absoluto se vean reemplazados por la epicidad de la representación, esto es, la relativización de cada existencia aislada en función del yo épico. El resultado es que la comunicación adquirirá condición temática: convertida en excepcional dentro de un espacio dominado por la «coexistencia egocéntrica», sufrirá la tergiversación de verse convertida en delito. Sin embargo, la recuperación temática de lo interpersonal no permite en modo alguno enderezar la obra épica en el sentido del drama. Lo que reclama, en su condición de objeto y de objeto controvertido, es manifestarse en el interior de una forma épica de por sí inclusiva de una relación sujeto-objeto a título de una segunda relación temática. De todo ello se rinde debida cuenta en el segundo acto, que tiene

importancia capital: los sucesos del primero aparecen en él, debidamente objetivados temáticamente, como objetos de litigio en otras tantas vistas judiciales.

La densidad formal se halla así en consonancia con la temática. El primer acto muestra en ágil sucesión y yuxtaposición las sendas que conducen a diversos vecinos de una casa hasta el delito: una señora de edad que, acuciada por las penurias, vende las joyas que le encomendara su cuñado, a fin de darles una educación a sus propios hijos. Una joven que desea quitarse la vida matando consigo a su hijo recién nacido, pero que, aterrorizada ante la muerte, salva la vida en el último momento convirtiéndose así en parricida. Una cocinera que mata a su rival y desvía las sospechas hacia su novio para así vengarse también de él. Un joven que comete perjurio ante la justicia a favor de quien lo tiene sometido a chantaje, para así mantener oculta su homosexualidad. Y un joven empleado que ha sustraído dinero de la empresa para poder marcharse al extranjero con la madre de su amigo. Todo ello lo expone el primer acto no de un modo dramático, ensartando los diversos momentos en una acción unitaria, sino en inconexa yuxtaposición, concentrándose en ciertas escenas ilustrativas que, al remitir tanto al pasado como al futuro, apuntan más que exponen los respectivos sucesos. Las escenas no se generan a sí mismas en una funcionalidad cerrada, como en el drama; son, por el contrario, obra del yo épico, quien enfoca alternativamente un recinto u otro del inmueble. El espectador percibe fragmentos de diálogos y una vez que ha captado su sentido pudiéndose figurar lo que sigue, el reflector prosigue su camino iluminando otra escena. De ese modo queda todo relativizado a la manera épica, inserto en un acto narrativo. La escena singular no detenta, como en el drama, primacía alguna; en cualquier momento puede la

luz apartarse de ella confinándola en la oscuridad. Lo que simultáneamente se pone de manifiesto es que la realidad mostrada no accede por sí misma a la exposición dramática ni se ha movido en ella de siempre, sino que previamente ha debido ser explorada mediante un proceso épico. En la medida en que no cede la palabra a su yo permitiéndole adoptar el papel de narrador, ese orden de epicidad no podrá prescindir, en efecto, del diálogo, pero en ella sí puede negarse el diálogo a sí mismo. Como al diálogo ha dejado de encomendársele la progresión de la obra (esa tarea recae ahora en el yo épico), puede deshilvanarse en monólogos chejovianos o retraerse incluso al silencio, es decir, abdicar de diversas maneras del propio principio dialogal.

Frente a la pluralidad del primer acto se registra la unidad del segundo. Aunque se mantenga en pie el escenario simultáneo y en lugar de los tres pisos de la casa de vecinos figuren los del palacio de justicia, los diversos recintos se hallarán ahora en una correspondencia muy distinta. La simultaneidad en que se encuentran se verá acrecida por la identidad que patentizan ante el tribunal de justicia. En lugar de la heterogeneidad de la vida metropolitana, los recintos mostrarán la homogeneidad con que se practica la justicia. Se subsigue de ello una transformación de orden formal. La alternancia de escenas dejará de regirse por la libertad con que el relator épico antes dirigiera su atención hacia uno u otro grupo de sus criaturas. Lo esencial es que los fragmentos entresacados de las diversas vistas confluyen en el cuadro homogéneo del ejercicio de la justicia. Ello se alcanza desdibujando las transiciones de una a otra escena mediante el principio de falsa identidad y la introducción de una resolución en cadena similar al efecto dominó. La exposición del primer proceso se suspende con la intervención del presi-

dente de la sala –«Los hechos son concluyentes»–, oscureciéndose a continuación la escena e iluminándose otra sala, adonde el espectador se verá introducido con aquellas mismas palabras, pronunciadas ahora por el siguiente presidente: «Los hechos son concluyentes».[119] Idéntico ánimo inspira las intervenciones siguientes: «Estoy preguntando al testigo»[120]; «¿Conoce usted al acusado?»[121]; «El señor fiscal tiene la palabra»[122]; «La noción de castigo quedaría vacía de sentido»[123]; «¿Cuál es la esencia del derecho?»[124]; «En el nombre del pueblo...»[125]. Con dichos enunciados se rebasa el aislamiento dramático de cada escena: por una parte se cita el mundo real del ejercicio de la justicia, y por otra, la cita sirve de vínculo que facilite la transición entre una escena y la siguiente. Entre dos escenas consecutivas no existe vínculo orgánico alguno; pero se finge continuidad mediante el agrupamiento de cada escena con la siguiente a tenor de un tercer elemento del que las dos participarán: la noción de tribunal de justicia. Eso, sin embargo, es montaje escénico. Aquí sólo cabe apuntar el alcance histórico-formal que encierra, ya que no forma parte de la patología del teatro, sino de la del relato épico y la pintura. El hecho de que la epización del teatro durante el siglo XX no haya conducido a consolidar la posición del género épico sino que, por el contrario, en el seno de éste se registre la formación de fuerzas antitéticas, quedaba patente a propósito del ejemplo del monólogo interior aportado más arriba.[126] Al papel que tradicionalmente desempeñara el relator épico se oponen, así, no sólo la interiorización y su consecuencia metodológica en forma de psicologización, sino también la alienación del mundo exterior y su correlato, la fenomenología. Y el montaje es, en ese sentido, la forma artística que niega al relator épico.[127] Mientras que la narración perpetúa el cometido del narrador sin desgarrar el vínculo

que la une a su origen –el relator épico–, queda disecado el montaje en el momento mismo de su creación, en la medida en que afecta una generación autónoma comparable a la del drama. Remite al relator épico de igual manera que un producto industrial a su marca; el montaje es el producto en serie de la épica.

14. La función del drama imposible (Pirandello)

Durante decenios *Seis personajes en busca de autor* (1931) ha constituido para muchos la quintaesencia del drama moderno. Pero el papel que le ha correspondido desempeñar apenas se corresponde con el motivo de su elaboración, según queda expuesto en el prólogo de Pirandello: como un percance laboral en la obra de su imaginación. La cuestión es por qué se encuentran los seis personajes «en busca de un autor», por qué Pirandello no se convirtió en su autor. En respuesta a ella refiere el dramaturgo de qué modo condujo un día la fantasía a seis personajes hasta su casa, y cómo él los rechazó, al no advertir en su suerte un «sentido superior» que justificase su tratamiento artístico. Pero la obstinación con que anhelaban vivir permitió a Pirandello descubrir tal «sentido superior», por más que no coincidiera con el que ellos pretendían. En lugar del drama de su pasado planteó el que les supondría la nueva aventura que deberían afrontar: la búsqueda de otro autor. Nada impide a la crítica dar por buena semejante explicación; del mismo modo que nada debe impedirle agregarle otra, extraída de la obra y en virtud de la cual se hurta su generación a la casualidad para conferirle relevancia histórica. A poco de aparecer los seis personajes sobre el escenario –donde está ensayándose otra obra– su portavoz se refiere al rechazo por parte del dramaturgo completando en los siguientes términos la justificación que éste aduce en el prólogo: «L'autore che ci

creò, vivi, non volle poi, o non potè materialmente metterci al mondo dell'arte».[128] La idea de que el caso depende menos de la voluntad que de la capacidad –en términos objetivos: de la posibilidad– se confirma con creces a lo largo de toda la obra. Porque el intento de los seis personajes de dotar de entidad escénica a su drama con ayuda de la compañía que encuentran ensayando permite descubrir la obra que Pirandello se negara supuestamente a escribir, pero también las razones que la condenaban de buen principio al fracaso.

El drama es de naturaleza analítica, de la estirpe de las aportaciones tardías de Ibsen o del *Enrico IV* que el propio Pirandello compusiera en la misma época que los *Seis personajes*. El primer acto se desarrolla en casa de la alcahueta Madama Pace, donde un cliente reconoce a su Hijastra en la muchacha que se le ofrece. El acto concluye con el penetrante grito proferido por su primera esposa y madre de la muchacha, que aparece repentinamente en escena. El escenario del segundo acto es el jardín de la casa del Padre. Pese a la oposición de su Hijo, el Padre ha acogido en su casa a su antigua esposa y a los tres hijos de ella. Todos están malquistados entre sí: el Hijo con la Madre por haber abandonado al padre en su día, la Hijastra con el padrastro a causa de la visita de éste a casa de Madama Pace, el padrastro con la Hijastra por juzgarlo única y exclusivamente a la luz de ese desliz, y el Hijo con la hermanastra por ser hija de un desconocido. Paulatinamente va alumbrándose con técnica analítica ibseniana el pasado de los padres y vislumbrándose la raíz del problema en los principios, perniciosos por bienintencionados que fueran, del Padre. «Ho sempre avuto di queste maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale»[129], es la explicación que da a la circunstancia de haberse casado, sin amarla, con su mujer a causa de su humilde ex-

tracción social; y para el hecho de que arrebatara el Hijo a la Madre para encomendárselo a una nodriza del campo. Una vez que la Madre hubo hallado más comprensión en el secretario de su marido, éste se había creído obligado a renunciar a ella dándoles así ocasión a que fundaran una nueva familia. Pero incluso las atenciones que a partir de entonces les testimoniara resultaron contraproducentes: acosado por los celos, el secretario marcharía junto con su esposa y sus hijos al extranjero, de donde a su muerte hubo de regresar la familia en la más extremada miseria. La Madre trabajaría para Madama Pace como costurera, mientras la Hijastra traía y llevaba el trabajo. Al igual que otros dramas analíticos, la obra concluye con una catástrofe inopinada; una de las dos hijas se ahoga en un pozo y otro de los dos hijos se suicida disparándose un tiro.

La ejecución del plan de esta obra conforme a las reglas de la dramaturgia clásica hubiera requerido no sólo la destreza de Ibsen, sino también su ciega brutalidad. Pero Pirandello advirtió con precisión en qué medida se resistía el asunto a los cánones y los fundamentos histórico-ideológicos de la forma dramática. Por consiguiente renunció a ella y, en lugar de quebrarla, alojó dicha resistencia en el interior de la temática. De ese modo surgió una obra que reemplazaba a la prevista, al tratar de ésta como de una empresa imposible.

El coloquio seguido entre los seis personajes y el director de la compañía contempla, además del esbozo del drama original, el conjunto de fuerzas que desde Ibsen y Strindberg venían poniendo en entredicho la forma dramática. La Madre y el Hijo recuerdan a personajes ibsenianos[130], con la particularidad de que, al no verse aún domeñados por el dramaturgo, les es posible revelar hasta qué extremo les repugna la exposición pública que suponen el teatro y el diálogo.

Madre ¡Señor, le suplico que impida a este hombre llevar a cabo su propósito, que para mí es horrible![131]

¡Dios mío! ¿A qué hacer una comedia de este dolor? ¿No basta con haberlo vivido una misma? ¿Qué disparate es ir a enseñárselo encima a los demás?[132]

Hijo Caballero, lo que me pasa, lo que siento, no puedo ni quiero expresarlo. A lo sumo podría confiarlo, pero no quiero hacerlo ni a mí mismo. Por tanto, como ve, no puede dar origen a ningún acto mío.[133]

Pero ¿qué frenesí te ha cogido? ¡No tienes reparo en sacar a relucir delante de todos tu vergüenza y la nuestra! ¡yo no me presto a hacerlo! ¡No me presto! ¡Y de ese modo interpreto la voluntad del que no quiso llevarnos a la escena![134]

Incluso se saca a colación el obstáculo que constituye el Hijo para la realización de la unidad dramática de lugar, que supone el encuentro con los demás, cuando él precisamente procura sustraerse a ese encuentro:

Director Bueno, ¿comenzamos o no este segundo acto?

Hijastra Me callo. Pero mire que no va a ser posible desarrollarlo todo en el jardín, como usted quiere.

Director ¿Por qué no va a ser posible?

Hijastra Porque él (señala nuevamente al Hijo) está siempre encerrado en su habitación.[135]

En otras escenas las protestas de la Hijastra traslucen Naturalismo. El teatro se concibe como imitación de la realidad hasta el extremo de verse condenado al fracaso en virtud de la discrepancia que indefectiblemente existe entre el escenario real y el teatral, entre el «personaje» y el actor.[136] Pero al mismo tiempo la Hijastra representa también el yo strindberguiano que reclama un dominio absoluto sobre el teatro. La crítica que provoca con ello

por parte del director puede interpretarse como una crítica a la dramaturgia subjetivista en su conjunto:

Hijastra ¡Pero yo quiero representar mi drama!, ¡el mío!
Director (Enfadado) ¡Oh! ¡Ya lo ha dicho! ¡El suyo! ¡Pero no existe solamente el suyo! ¡Existe también el de los demás! ¡El suyo (señala al Padre), el de su madre! No puede ser que un personaje sobresalga así, para avasallar a los demás e invada el escenario. ¡Hay que contener a todos en un cuadro armónico y representar lo que es representable! Sé perfectamente que cada uno de ustedes tiene su vida dentro y quisiera sacarla fuera. Pero lo difícil es precisamente hacer que salga justo lo necesario de cada uno, en relación con lo de los demás, y, sin embargo, en ese poco, dar a entender el resto de la vida que permanece dentro. ¡Ah, qué cómodo, si cada personaje pudiera, en un bonito monólogo... o sin más... en una conferencia, servir al público todo lo que le hierve dentro![137]

Pero no es sino a través de la figura del Padre como se expresan las convicciones más íntimas de Pirandello. Ciertamente se omitirá que suponen la superación dialéctica de los principios dramáticos, ya fuera porque la consecución del drama fuera tan cara al Padre o porque Pirandello no quisiera restringir la validez de sus ideas al ámbito específico del drama. Pero lo cierto es que las premisas existenciales del Drama han sido rara vez puestas en entredicho con la agudeza que manifiesta el subjetivismo vitalista de Pirandello. Dicha posición constituye la razón última del fracaso del drama de los seis personajes y el eje de explicación de la búsqueda sempiternamente frustrada en pos de un autor.

Padre ¡Pero si el mal está todo ahí! ¡En las palabras! Todos tenemos dentro un mundo de cosas; ¡cada uno su

> mundo de cosas! ¿Y cómo podemos entendernos, señores, si en las palabras que digo pongo el sentido y el valor de las cosas tal como están dentro de mí, mientras que el que las escucha, inevitablemente las entiende con el sentido y el valor que tienen para él, según el mundo que lleva dentro? ¡Pensamos que nos entendemos, y no nos entendemos nunca![138]
>
> El drama, para mí, estriba en la conciencia que tengo de que todos nos creemos «uno», pero que no es verdad, sino que somos «muchos», «muchos» según todas las posibilidades de ser que hay en nosotros: «uno» con éste, «uno» con aquél... ¡muy diferentes! Y, mientras tanto, con la ilusión de ser siempre «uno para todos», y siempre «este uno», en todas nuestras acciones. ¡No es verdad! ¡No es verdad![139]. No lo advertimos hasta que de manera fortuita nos vemos fijados por una desgracia a una acción cualquiera. Entonces sentimos, y es lo que quiero decir, que no somos idénticos con esa acción, que esa acción no nos contiene por entero y que sería una grave injusticia juzgamos sólo a tenor de ella, lo que equivaldría a querer fijar en ella toda nuestra existencia, como si nuestra existencia y la acción de marras fuesen una y la misma cosa.

Si la primera de las citas niega la posibilidad del entendimiento por medio del lenguaje, la segunda va dirigida contra la interpretación de la acción como objetivación válida del sujeto. Frente al credo de la forma dramática que, merced precisamente al carácter definitivo que poseen, descubre en el diálogo y la acción expresiones adecuadas de la existencia humana, distingue Pirandello en uno y otra una restricción intolerable y perniciosa de la vida interior, infinitamente plural.

En su condición de crítica al drama no constituye *Seis personajes en busca de autor* una obra dramática, sino una obra épica. Como en toda «dramaturgia épica», tam-

bién aquí adquirirá condición temática cuanto solía ser parte integrante de la forma del drama. Pero la circunstancia de que el tema en cuestión no figure genéricamente captado como problema de las relaciones interpersonales (ése sería el caso de *Sodome et Gomorrhe* de Giraudoux), sino como drama puesto en entredicho, es decir, como búsqueda de un autor y de una forma de realización escénica, justifica el singular lugar de la obra en la dramaturgia contemporánea, donde podría decirse que concurre a título de historia autorrepresentada del drama. En lo que se refiere al desarrollo de la epicidad aporta a la vez un nuevo estadio: si bien la contraposición sujeto-objeto continúa dándose encubierta en términos temáticos, no es menos cierto que dicho encubrimiento deja de confundirse con la propia acción (como era aún el caso en la *Sonata de los espectros* de Strindberg y en *Antes del amanecer*, de Hauptmann[140]). La temática se escinde en dos planos. Por un lado, se registra un plano dramático (el pasado de los seis personajes), el cual, sin embargo, ha dejado de poder constituir forma alguna. De ello, y éste es el otro aspecto, se ocupará el segundo plano, el plano épico, en virtud de la relación que entabla con el primero desde el momento en que los seis personajes hacen aparición en el teatro donde está ensayando la compañía y se emprende la tentativa de dotar de realidad a su drama. Ellos mismos refieren y representan su suerte, mientras que el director y la compañía se convierten en su público. Con todo, no se concluirá la superación dialéctica de lo dramático porque en la acción marco de carácter épico –que se sirve de la forma dramática– no acabará de ponerse en entredicho la dimensión que ha dejado de ofrecer garantías a efectos del despliegue de una acción: la actualidad interpersonal. Para que la idea del teatro épico hubiera alcanzado plena realización, la situación narrativa habría te-

nido que dejar de ser temática y de desarrollarse en términos escénicos y dialogales. En los términos dados la obra siempre era susceptible de un final pseudo-dramático. Al final terminan coincidiendo en *Seis personajes* los dos planos cuya escisión había suministrado el principio formal: el disparo mata al Muchacho tanto en el pasado narrativo de los seis personajes como en el presente escénico de los actores que estaban ensayando, de forma que el telón –que conforme a las leyes del teatro épico[141] estaba alzado al comienzo, a fin de fundir la realidad del ensayo teatral con la de los espectadores– termina, pese a todo, cayendo para poner punto y final.

15. El monólogo interior (O'Neill)

Las *dramatis personae* siempre habían contado con la posibilidad de formular de tanto en tanto sus apartes. No obstante, la suspensión provisional del diálogo no desmiente la tesis acerca del fundamento dialogal de la forma dramática, ni constituye la célebre excepción que confirmaría la regla (esa afirmación carece de todo sentido). Indirectamente viene a confirmar sencillamente la intensidad del flujo dialogal que se impone a esa interrupción de carácter, por así decirlo, extradialogal. Pero ello es posible sólo porque el aparte, tal como el drama lo conoce, no registra en absoluto la tendencia a destruir el diálogo; sigue siendo válido a este respecto cuanto G. Lukács indicara en la observación ya citada acerca del monólogo[142]. El enunciado del aparte no se distingue esencialmente del enunciado del diálogo; ni procede de una capa más profunda del sujeto, ni constituye, pongamos por caso, una verdad íntima ante la cual el diálogo resultase ser un engaño del mundo exterior. No es casualidad que el ámbito más característico del aparte sea la comedia; es decir, el ámbito donde en menor medida se pone esencialmente en

entredicho la posibilidad del entendimiento o en que se reclama una verdad de carácter anímico. Pero en ese entorno firmemente dialogal encierra precisamente la violación provisional de la dialogicidad una gran comicidad: en ella estriban los equívocos y confusiones que sirven de fundamento exclusivo, por ejemplo, a la farsa de Molière *Sganarello o El cornudo imaginario*. El aparte desempeña ahí la importante función de subrayar intencionalmente los equívocos y confusiones. No es tampoco, por consiguiente, casualidad que los grandes dramaturgos del pasado prescindieran de ese procedimiento llegado el momento de tratar los azarosos encuentros de los personajes, es decir, en situaciones para cuyo desarrollo se impondría el aparte a los literatos contemporáneos. Léanse a este propósito el diálogo raciniano de Fedra con Hipólito[143] o el schilleriano entre María e Isabel[144]. Precisamente la envergadura del ataque que suponen contra los propios fundamentos de la construcción dialogal vedaba –si se pretendía preservar la forma dramática– el recurso al aparte, teniendo el diálogo que concentrarse con todos sus medios en su propia continuidad. Y cuando en un auténtico drama se entreveran comedia y tragedia –ése es el caso del *Amphytrion* de Kleist– los apartes tienden a acentuar la dimensión cómica. Por esa razón el *Maldito sea el desvarío que aquí me trujo*[145] de Júpiter –es decir, el apunte de la condición trágica de la divinidad– corre siempre el riesgo de no ser tomado en serio, si se interpreta como el lamento de quien ha sido embaucado.

La transformación histórica del significado del aparte tal como se aprecia en los inicios de la dramaturgia moderna, se evidencia con particular claridad en los dramas de Hebbel. Rudolf Kassner descubriría en sus héroes al hombre «que ha estado largo tiempo encerrado en sí mismo, sin articular palabra»[146] y, efectivamente, el

aparte en Hebbel es preferentemente un para-sí, un en-sí incluso, diríase que un modo de hablar sin palabras. Los apartes dejan de derivarse de la situación para convertirse en mecanismos de revelación de la intimidad del hombre a propósito de esa misma situación, una vez que ésta se le aparece como una dimensión exterior. Así, la obsesión de Herodes [en *Herodes y Mariamne*] queda enunciada ya en la primera escena, en el curso de un diálogo de apariencia irrelevante y con ayuda de un «para-sí» incorporado a ese diálogo. Judas, un capitán, lo pone al corriente del incendio de la noche anterior y del comportamiento de una mujer que se había negado a abandonar su casa en llamas.

Herodes ¡Estaría transtornada!
Judas ¡Tanto sufrimiento pudo haberla transtornado, en efecto! Su marido acababa de morir y el cadáver yacía aún caliente en la cama.
Herodes (para sí) Esto he de contárselo a Mariamne, sin perderle los ojos de vista! (Alto) ¡Esa mujer no debía tener hijos! ¡En caso contrario me ocuparé yo mismo de la criatura! ¡A ella, que la entierren como se enterraría a un príncipe, bien podría haber sido la reina de las mujeres![147]

Y en la conversación decisiva:

Herodes Si me encontrase en trance de morir podría hacer lo que tú esperas que haga Salomé, podría servirte una pócima mezclada con el vino y estar así seguro de ti hasta en la muerte.
Mariamne Si lo hicieras sanarías.
Herodes ¡No! ¡No! Entonces lo compartiría contigo. Pero, dime, ¿podrías disculpar semejante exceso de amor?
Mariamne Si después de la poción tuviera aún aliento para exhalar una última palabra, ¡cómo te maldeciría! (Para sí) Y tanto menos tardaría, cuanto más

> cierta estuviera, si la muerte te arrancase de esta orilla, de poder asir en mi sufrimiento el puñal: ¡eso puede hacerse, no sufrirse![148]

Aquí el aparte no enmienda el yerro de una situación externa, sino que, por el contrario, prosigue en la intimidad el diálogo que Mariamne sostiene con Herodes desvelando el íntimo sentir de ella, mas sin contradecir sus expresiones, sino profundizándolas. En Mariamne no se pronuncian dos personas, una que disimulase ante Herodes y otra que fuese ella misma. Si lo enunciase todo no se delataría –como hacía el Júpiter de Kleist–, pero su alma conoce sentimientos que se resiste a declarar ante su marido. Y el hecho de tener que silenciar su auténtico amor por Herodes contribuye decisivamente al conocimiento de su ser.

De esa manera anticipa el uso del aparte en Hebbel la técnica del «monólogo interior» patente en la novela psicologista del siglo XX, y se entiende que el teatro moderno se sintiera animado por la escuela de Joyce a recurrir con frecuencia al aparte. Así, el drama en nueve actos de Eugene O'Neill *Extraño interludio* (1928) registra no sólo las conversaciones de sus ocho personajes, sino también y de manera continuada los pensamientos más íntimos que cada cual ha de guardar para sí debido al escaso conocimiento que se tienen unos de otros. De modo indirecto queda ello patente al principio del segundo acto. Entonces se producirá el primer enmudecimiento de los monólogos interiores, en el momento en que se encuentran frente a frente unos jóvenes enamorados entregados a sí mismos, encuentro en el que siquiera durante un breve lapso se ignora el abismo abierto entre las personas. Pero desde el momento en que se equipara en términos formales al diálogo, el aparte pierde todo de-

recho a denominarse así. Porque sólo tiene sentido hablar de apartes en un espacio donde domine fundamentalmente la interpelación. Aquí, sin embargo, el aparte no constituye la suspensión provisional del diálogo, sino que aparece con autonomía propia junto al diálogo dramático, en calidad de informe psicológico de un yo épico. *Extraño interludio* constituye, por consiguiente, una suerte de montaje, integrado por secciones dramáticas y secciones épicas. Como tal montaje requiere un yo épico no sólo para evidenciar la naturaleza psicológica de los apartes, sino también para garantizar la totalidad formal. Puesto que la continuidad de la obra deja de desprenderse del diálogo, si los monólogos se sucediesen sin diálogo el tiempo se detendría, de no haber un yo épico que velara por su transcurso. No obstante, el relator épico que sustenta el montaje de *Extraño interludio* no se explica exclusivamente a partir de la condición de drama psicológico. En él persiste la influencia del novelista naturalista, del heredero de Zola a quien los personajes no le merecen el menor comentario, y menos favorable; esto es, de quien que se limita a registrar como un artefacto los discursos exteriores e interiores que los hombres le van suministrando en un entorno de leyes genéticas y psíquicas privado de libertad.

16. El yo épico como traspunte (Wilder)

Probablemente no exista otra obra en el teatro moderno tan osada en términos formales y tan desconcertantemente sencilla en sus enunciados como *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder (1938). A tenor de la lírica melancólica que adquiere en ella la vida cotidiana se revela Wilder deudor de los dramas de Chéjov, por más que sus innovaciones formales procuren liberar el legado chejoviano de las contradicciones que encerraba, confiriéndole una

forma apropiada allende el drama. Desde el momento en que se negara a renunciar –al igual que Hauptmann y otros autores– a la forma dramática y en la medida que la vida de sus personajes no se colmaba en la esfera del conflicto y la decisión, Chéjov tuvo que falsearla proveyéndola siquiera de unos rudimentos de vida dramática. De esa manera se trocó en suceso actual e interpersonal, dotado de la apariencia de acontecimiento único, lo que no era sino un cansino acaecer monótono, sin alteraciones y profundamente impersonal. Wilder no quiso incurrir frente a su tema en esa deslealtad de origen estrictamente formal. Por ello exoneró a la acción del cometido de constituir la forma a partir de su antagonismo interno, encomendándoselo a un nuevo personaje situado fuera del ámbito temático, diríase que en el punto de apoyo arquimédico, que se ve introducido en la obra en calidad de Traspunte o maestro de ceremonias. Al actuar las *dramatis personae* respecto a él como objetos de la representación adquirirá carácter explícito el momento, oculto en el drama propiamente dicho, de la puesta en escena.[149] Cabrá entonces referirse a una «destrucción de la ilusión» sólo si no se adopta acríticamente esa noción de la dramaturgia romántica. En términos de psicología de la recepción dramática «ilusión» supone la homogeneidad o la dimensión universal del drama, es decir, su carácter absoluto.[150] La ilusión se destruye cuando la estructura del drama se disocia; esto es, cuando, por así decirlo, sobre la relación interpersonal se erige otra que la atraviesa (ya sea sobrepuesta a las personas o propia de su intimidad). Tanto en la «ironía romántica» de Tieck como en el «teatro épico» de Wilder se registra una relación de esa índole entre sujeto y objeto de la conciencia; aunque con la diferencia fundamental de que en las comedias de Tieck los personajes tienen, en su condición de proyecciones del su-

jeto protorromántico, conciencia de sí mismos (con lo que devienen objetos de sí mismos), mientras que en *Nuestro pueblo* es el Traspunte quien tiene conciencia de ellos como personajes, de forma que la relación entre sujeto y objeto se expone como una relación ajena a los personajes: exactamente como la relación épica existente entre el relator épico y su objeto. El resultado de la destrucción romántica de la ilusión es la expresión artística de la pérdida efectiva del mundo tal como la experimenta el yo que deviene omnipotente; la destrucción de la ilusión en el «drama» moderno, en cambio, conduce a la misma experiencia estética del mundo que procura toda la literatura épica.

La acción dramática se ve reemplazada por el relato escénico, cuya sucesión será a su vez determinada por el Traspunte. Los diversos apartados no se derivan unos de otros como en el drama, sino que serán dispuestos por el yo épico y vinculados por él a un conjunto, conforme a un plan de vocación generalizadora que trasciende el suceso singular. Se inhibe de ese modo el momento dramático de la tensión, puesto que cada escena dejará de contener el germen de la siguiente. Con ello podrá preservarse la exposición en su dimensión épica; aunque su dramatización, es decir, su inserción en el curso de la acción, llegará igualmente a alcanzar un grado de dificultad desconocido hasta entonces. El primer acto se titula *La vida cotidiana*[151]: con él se entra fugazmente en el mundo de dos familias a primera hora del día, por la tarde y por la noche. Puesto que no tienen encomendada tarea dramática alguna, no necesitan esas escenas agudizar los términos suscitando situaciones conflictivas: todo viene a indicar que ese 7 de mayo de 1901 que se muestra es un día como cualquier otro. También las dos familias vecinas se ajustan al principio rector de la representación; son aquí

de la de un médico y la del periodista, cada una con dos hijos, una chica y un chico, exentas las dos de cualquier rasgo específico, con los problemas típicos de cualquier familia y representativas, por los detalles desgranados en sus conversaciones, de otros tantos miles de familias. El segundo acto se titula *Amor y matrimonio*. Es el 7 de julio de 1904, el día en que el hijo del médico se casa con la hija del periodista. Comienza un día más, como cualquier otro en un principio, y a continuación se entra en los preparativos de la boda. Para explicar el enlace retrocede el Traspunte en el tiempo convirtiendo así en presente escénico la conversación del día en que George y Emily se declararan su mutua estima, a la que sigue otra conversación pretérita, la mantenida por los padres de George acerca del proyecto de matrimonio. Se sucede la boda, presentada así mismo como el acontecimiento relevante que se produce en casi todas las vidas humanas, no como un suceso único y actual. «Mucho hay que decir de una boda. Hay muchos pensamientos que se ponen en marcha durante una boda. No podemos enterarnos de todos en una sola boda, naturalmente, especialmente en una boda en Grover's Corners, donde la ceremonia es tan sencilla y corta. En esta, yo hago el papel de sacerdote. Lo cual me da derecho a decir unas cuantas cosas más acerca de ella..»[152]. Se oculta en tan pequeña medida el carácter representativo de la acción que el Traspunte puede completar con su intervención lo que no queda suficientemente expuesto en la función. Lo mismo ocurre en el tercer acto, que trata de la muerte. Nueve años más tarde, en el verano de 1913, moriría Emily en el parto de su segundo hijo, siendo enterrada en el cementerio de Grover's Corner.

El Traspunte, sin embargo, no sólo adopta de la acción dramática la función de garantizar el conjunto formal.

Con él también se sedimenta en una forma específica la temática que determinara la crisis del drama a finales de siglo. La fragilidad de las relaciones interpersonales había conducido entonces al diálogo a un estadio francamente paradójico; cuanto más inseguros se volvieron los fundamentos existenciales, tanto más abundantes serían los elementos enajenados –procedentes de los ámbitos extradialogales del pasado[153] o de las relaciones sociales[154]– a diluir bajo la especie del diálogo. El Traspunte exonerará ahora a la acción dramática de la presentación de esos factores objetivos. La distancia épica de origen temático que, en pugna con la forma dramática, guardaban los personajes de Ibsen respecto a su pasado y los de Hauptmann respecto a los factores político-económicos de su vida, adquirirá así expresión formal en la posición que adopta el relator épico que es el Traspunte. Este suplirá a los personajes mediadores que en el seno de la acción se conocieron en la dramaturgia de transición de Strindberg y Hauptmann: el Director Hummel[155] y el sociólogo Loth.[156]

Las intervenciones del Traspunte confieren exposición épica no sólo al dilatado lapso que comprenden los tres actos, sino también al pasado y al futuro. Mayor relevancia aún encierra, sin embargo, la descripción que traza del entorno, es decir, del pueblo de Grover's Corner juntamente con sus circunstancias geográficas, políticas, culturales y religiosas. Cuanto el dramaturgo naturalista procuraba traducir, con afán irremisiblemente condenado al fracaso, a términos de suceso actual e interpersonal se verá aquí expuesto ante el público de modo preliminar, intercalado entre las tres primeras escenas, con diversas intervenciones del Traspunte, de un «catedrático de universidad» y del periodista que interviene en la acción. Con rigor irónicamente cientifista se pone al espectador en an-

tecedentes acerca del entorno objetivo en que se desarrollará la vida de ambas familias, siempre, desde luego, en su condición de representantes de la vida del pueblo. A pesar de que con ello se persista en el ánimo naturalista de descubrir en el entorno un factor condicionante de la existencia individual, lo cierto es que también se intenta liberar el espacio escénico de aquellos factores objetivos ante los cuales el diálogo del teatro de la transición siempre se había visto amenazado de mutar en descripción épica. Como otro indicio de esa preocupación cabe interpretar la ausencia de escenografía y tramoya. Lo objetivo se confiará al informe que rinda el Traspunte, mientras que el escenario quedará libre para el suceso interpersonal, ya de por sí limitado y sujeto a amenazas diversas. Gracias a la articulación épica de lo circunstancial el diálogo alcanzará en *Nuestro pueblo* una transparencia y una pureza desconocidas –salvo en el drama lírico– desde el período clásico. El teatro épico de Wilder se revela, pues, no sólo como un mero abandono del drama, sino también como un intento de procurarle a su substancia, al diálogo, una nueva sede en el marco épico.

Pero la auténtica medida en que el diálogo puede llegar a verse en entredicho desde su propio seno queda de manifiesto en el último acto, donde Wilder supo retrotraer a términos temáticos tanto el principio formal de la obra como el convencimiento que lo llevara a él. Una vez sepultada, Emily anhela escapar al entorno de los muertos y regresar a la vida. En vano intentan los muertos disuadirla. Ella se muestra dispuesta a afrontar la decepción que se le presagia y ruega al Traspunte que se le permita volver a vivir un día siquiera de su vida. Elige el día en que cumpliera doce años. La libertad épica del Traspunte para intervenir en el pasado actualizándolo[157], se troca en otra de naturaleza propiamente divina: es capaz de obse-

quiar otra vez a los muertos con su pasado. La representación de ese día no se producirá ya para los espectadores, sino para una *dramatis persona* que actúa como espectadora, y la distancia épica que guarda el narrador respecto a la vida que describe se convertirá así en la que guardan los muertos respecto a la vida en general. Como ya ocurriera en la obra del joven Hofmannsthal y no pocas veces más tarde[158], la perenne autoalienación del hombre no se patentizará sino desde una perspectiva –ya sea la del instante de morir o la de la muerte– que justifique esa índole de distancia del hombre consigo mismo. La imagen que el muerto se forma de los vivos resultará ser el mortífero cuadro que el hombre actual se ha formado de sí mismo.

Emily	Lo vivos no comprenden, ¿no es verdad?
Sra. Gibbs	No, hija, no mucho.
Emily	Cada cual anda encerrado como si estuviera encerrado en una caja.[159]

He ahí una de las evidencias que procura la muerte. A la otra se accede mediante una inversión sin la cual no adquiriría tal condición de evidencia:

Emily	¿Por qué habría de causarme pena[el regreso]?
Traspunte	No sólo lo vivirías. Además te verías vivirlo.[160]

Si con ello, aun distanciado como aparece en forma de experiencia de los muertos, no se manisfestase una experiencia capital del hombre actual, el espectador no comprendería la condición trágica de la escena que le sigue. En ella Emily vive su duodécimo cumpleaños en calidad, a la vez, de niña agasajada y de mujer que contempla la escena. El hecho de que Emily no deje de verse a sí misma permanentemente constituye el reverso de la obcecación que descubre entre los vivos. *Everybody's*

inevitable self-preoccupation –resume el autor en una carta ambos aspectos remitiendo también a Chéjov: «Chekhov's plays are always exhibiting this: Nobody hears what anyone else says. Everybody walks in a selfcentred dream... It is certainly one of the principal points that the Return to the Birthday makes».[161] La renuncia de Wilder a la forma dramática y al diálogo como medio exclusivo de expresión debe, pues, entenderse también a la luz de esa perspectiva.

17. El misterio sobre el tiempo (Wilder)

«Ya es hora de habituarme otra vez al aire libre... Casi tres años en prisión preventiva, cinco años en la cárcel, ocho años en la sala de ahí arriba», de esa manera –mencionándolo y calculándolo– se expondría el tiempo en los dramas analíticos de Ibsen.[162] Pero la expresión de la esencia del tiempo, su duración, su transcurso y su acción evolutiva, quedaron vedadas a la pluma del dramaturgo Ibsen, porque ello sólo es posible mediante una forma literaria que posibilite la contemplación simultánea de dos momentos diversos, y no sólo en términos temáticos, sino también formales. La diferencia cualitativa y cuantitativa es el único testimonio que deja el tiempo en la perpetua modificación que supone su paso. Pero la estructura temporal del drama es una sucesión absoluta de presentes[163]. En el drama sólo es visible el instante presente, concretamente en calidad de momento dirigido hacia el futuro, de momento por naturaleza autodestructivo en aras del instante futuro. Pero el sentimiento del tiempo que viven los personajes de Ibsen no se distingue por la aceptación activa de un transcurso temporal cegadoramente iluminado en cada tramo de presente. La reflexión inactiva que les es propia parece elevarlos y facultarlos para percibir el tiempo en su entidad temática. Ibsen rinde

cuenta de ello dramatizando sólo el último capítulo de la novela vital de sus personajes, para luego volver sobre ella por vía analítica con los pertinentes diálogos a partir de ese final escénico. De ese modo –y a expensas de la acción dramática y de la sucesión absoluta de presentes, que dejan de ser «dramáticas» en virtud del espíritu analítico dominante– se logra al menos en términos temáticos la contemplación simultánea, épica por naturaleza, de diversos momentos. Esta crítica no afecta, desde luego, a la tradición dramatúrgica en cuya descendencia con frecuencia se sitúa erróneamente a Ibsen. Los dramaturgos siempre se habían visto emplazados alguna vez ante un asunto cuya dilatación temporal parecía desaconsejar su tratamiento dramático; cuando se negaron a desistir de él (como Grillparzer a propósito de la figura de Napoleón), el único recurso que les quedó fue la concentración en la fase final. Un ejemplo clásico, que a su vez aporta notables diferencias respecto a Ibsen, es *Maria Stuart* de Schiller. El interés de Schiller no se centraría de ningún modo en el relato retrospectivo de la vida de la reina escocesa; ni, desde luego, la concibió como un ejemplo ilustrativo de pasado susceptible de tematización. Antes bien, en último capítulo en cuestión continúa enteramente vigente la pugna entre María y Elisabeth, incluso tiene aún que acabar de librarse; sostener, pues, que al alzarse el telón ya está todo decidido y, en esencia, firmada también la sentencia de muerte[164], supone supeditar Schiller a Sófocles, cuando no a Ibsen.

El tiempo como tal no adquiriría una dimensión problemática hasta la época postclásica que ha dado en llamarse burguesa y cuyo representante más insigne sea probablemente para siempre Ibsen. Aunque el primer gran documento de semejante preocupación por el tiempo no sería una obra de teatro sino una novela tardía de for-

mación, *La educación sentimental*[165] de Flaubert, alcanzando el problema ulteriormente su culminación en la obra a la que dedicara su vida Proust, el único discípulo de Flaubert, *En busca del tiempo perdido*. Entre los temas más relevantes de esta novela cabe señalar la dialéctica trágica que Proust experimentara entre el *bonheur* como consumación de la nostalgia y el tiempo como magnitud transformadora. Proust se vería dolorosamente afectado por la evidencia de que cualquier consumación llega esencialmente tarde puesto que, mientras el hombre aspira a alcanzar el objeto de su nostalgia, no deja él mismo de verse transformado por el tiempo, de modo que la consumación ya no da en él con el anhelo, sino que se aboca irremediablemente sobre el vacío. Por ello sólo lo insospechado, lo que nunca fuera objeto de la nostalgia, puede según Proust procurar auténtica dicha.

La novela es el único género capaz de articular enteramente la equiparación entre el ser vivido en la reflexión y el tiempo, de forma que no carece de fundamento la recriminación de «completa desorientación» lanzada contra la literatura moderna empeñada en la «tarea imposible de representar, de modo dramático, los desarrollos progresivos de la duración.»[166]. Pero aquí interesa no confundir los términos «dramático» y «escénico», ya que lo que se discute no es si al drama le está vedado el tratamiento del tiempo, sino si el teatro también es incapaz de ello. La mera existencia de una sola obra en la que se haya logrado una presentación dialógico-escénica del tiempo acreditaría en términos teóricos dicha posibilidad. Como tal logro cabe reputar sin lugar a dudas el acto único de Thornton Wilder *La larga cena de Navidad* (1931).

En las propias conversaciones que la familia Bayard sostiene en la mesa durante esa larga «cena de Navidad»

se atisba de continuo el motivo del tiempo, de su paso y su permanencia:

> El caso es que el tiempo nunca pasa tan despacio como cuando se espera a que los chicos crezcan y escojan una profesión. - No quiero que el tiempo pase más deprisa. Ni hablar.[167]
>
> Pero, madre, si el tiempo pasará muy deprisa. Apenas te darás cuenta de que me he ido.[168]
>
> ¿No puedo hacer nada, entonces? - No, cariño. Es cuestión de tiempo; que el tiempo pase sirve en estas cosas.[169]
>
> ¡Adiós, cariño! ¡No te hagas mayor demasiado deprisa, sigue como estás ahora![170]
>
> En un país nuevo y tan grande como el nuestro el tiempo pasa realmente muy deprisa. - Pero en Europa tiene que pasar muy despacio, con esa terrible guerra.[171]
>
> ¿No puedo hacer nada? - No, nada. Es cuestión de tiempo, que el tiempo pase sirve en estas cosas.[172]
>
> Aquí el tiempo pasa tan despacio que parece que se haya parado, ahí está el asunto. ¡Me voy a cualquier parte donde el tiempo pase de verdad, por Dios bendito![173]
>
> Qué despacio pasa el tiempo no teniendo a los chicos en casa.[174]
>
> No lo aguanto. Ya no lo aguanto más [...] Todo es figurarse cosas, figurarse lo que aquí ha habido y lo que podría haber habido. Y la sensación que se tiene en la casa de que los años siguen triturando sin parar, como un molino.[175]

Pero la problemática no se circunscribe a tales referencias. Con el empleo de recursos dramatúrgicos parcialmente adoptados del cine –y que en el teatro es donde llegan a prestar sus mejores servicios– el tiempo se ve convocado en una pureza, por así decirlo, desinteresada y en forma de experiencia inmediata. «Son noventa los

años a recorrer en esta obra, que representa aceleradamente noventa comidas de Navidad en casa de los Bayard», se indica en la acotación inicial. El término *aceleradamente* no debe entenderse en sentido literal. Porque, aunque el ágape de Navidad que se muestra comprenda noventa años, en modo alguno queda alterado el ritmo habitual de los movimientos y las intervenciones. La aceleración del tiempo no se emplea aquí en la variante mecánica conocida generalmente en el cine, ya sea con intencionalidad cómica o, más infrecuentemente, con propósito documental (para la exhibición de procesos lentos), pero nunca con el fin de realzar el paso del tiempo. Tampoco el cine cumpliría el cometido de mostrar el transcurso de noventa navidades sirviéndose de la aceleración del tiempo, sino con ayuda del montaje. Se yuxtapondrían breves fragmentos de diversas celebraciones de Navidad separadas entre sí por años o decenios. Las diferencias patentes darían fe de la capacidad transformadora del tiempo, que ciertamente sólo podría ponerse de manifiesto con ayuda de esa disgregación y a tenor de lo que se mostrase. Wilder recurre igualmente al montaje, yuxtaponiendo en calidad de relator épico numerosos fragmentos, pero trasciende –en calidad ahora de dramaturgo– lo estrictamente cinematográfico desde el momento en que fusiona la serie de fragmentos distantes en el tiempo en una unidad dramática que sugiere la idea de un único –por más que «prolongado»– ágape navideño. Y es precisamente ese segundo paso –en virtud del cual se transforma el montaje épico en suceso dramático absoluto provisto, además, de continuidad– el que posibilita la indicada experiencia inmediata del tiempo. Diríase que los lapsos omitidos en el montaje se ven impelidos a salir de sus escondrijos y constituir una unidad dramática, por efecto de la presión generada en la integración de los frag-

mentos, fusionándose en un transcurso de tiempo específico y unitario que no constituye, en efecto, la «larga comida de Navidad», pero si le presta compañía de manera autónoma.

La transformación del montaje de los noventa años en un solo suceso dramático conduce a la disociación del tiempo del suceso dramático en un transcurso formal, el correspondiente a la duración de la función, y un transcurso de contenido, suministrado por el montaje original. Se trata de una dualidad patente en la épica y notoria en la distinción que Günther Müller establece entre «tiempo de la narración y tiempo narrado», de la cual se deriva, sin embargo, una consecuencia singular a efectos del marco dramático. El hecho de que las dos temporalidades no se superpongan arroja un «efecto de distanciación» en el sentido de Brecht: el transcurso temporal, inmanente tanto al drama como a la vida activa y carente, en consecuencia, de entidad propia para la conciencia, se experimentará como algo nuevo desde el momento en que lo que debiera ser idéntico se escinde. De igual manera que la duración sólo puede ser captada en términos espaciales como la diferencia existente entre dos instantes, es decir, como intervalo, se diría que el transcurso del tiempo sólo puede mostrarse como la diferencia que arroja la confrontación paralela de dos transcursos temporales inmanentes a otras tantas acciones.

Esa divergencia entre transcursos temporales, derivable de las dos fases que se aprecian en la elaboración de la obra (montaje y dramatización), determina el principio formal de *La larga cena de Navidad*. El constante propósito de suscitar la experiencia del paso del tiempo en base a esa divergencia queda sobradamente abonado en el curso de la obra. En el plano de la acción los noventa años se ven correspondidos con la «decadencia de una fa-

milia» tal como Thomas Mann la describiera en términos épicos. El espíritu emprendedor y la compenetración de la primera generación se ven reemplazados por las desavenencias entre hermanos, la insatisfacción de vivir en una ciudad pequeña o la huida de la tradición familiar. El contraste con ese proceso se procura con el ágape de Navidad que, como toda celebración, supone un detenimiento del tiempo y una substitución del transcurso temporal por la reiteración que invitan a recapacitar sobre el pasado. El estatismo del segundo plano de acción brinda así no sólo el deseado contraste con el primero, sino que remite expresamente a él desde el momento en que induce al recuerdo:

Charles	Hace un frío de mil demonios, digo que sí. Con este tiempo solíamos salir a patinar mi padre y yo. Y madre volvía de la iglesia diciendo -
Geneviève	(como en una ensoñación) Sí, ya sé. Decía: «Qué sermón más bonito. Todo el rato se me han saltado las lágrimas.»
Leonora	¿Y por qué lloraba?
Geneviève	Los de su generación lloraban siempre con los sermones. Así eran las cosas entonces.
Leonora	¿De verdad, Geneviève?
Geneviève	Tenían que ir a la iglesia desde que eran pequeños y parece que los sermones les recordaban a sus padres y sus madres, igual que nos pasa a nosotros en las comidas de Navidad. Especialmente en una casa vieja como ésta.[176]

La doble función de la repetición resulta aún más evidente en las conversaciones. Mientras que con la mención de sucesos siempre nuevos sale a relucir continuamente el transcurso de los noventa años, se repiten en la comida de Navidad casi de manera convencional las misma fra-

ses. Continuamente se elogia el sermón[177], se escancia el vino pronunciando una fórmula tradicional[178], se menciona el reuma de un amigo de la familia o se llama a la doncella para que sirva los platos. Gracias a esas repeticiones la acción navideña destaca, por una parte, como un proceso permanente que comprendiese noventa años, pero al mismo tiempo –gracias al cambio de los nombres del sacerdote, del amigo enfermo, de la doncella– realza el mismo proceso y su propia condición de reiteración, que sin transcurso temporal de por medio carecería de sentido. También las *dramatis personae* muestran la dualidad de lo mutable y lo duradero, al contraponerse el personaje estático del «pariente pobre» hospedado en la casa (que cambia una sola vez de intérprete) a las cuatro generaciones que van relevándose. El talante de la puesta en escena, por último, vive también de esa dualidad. Al ágape de Navidad corresponde un decorado realista: «Comedor en casa de la familia Bayard. Paralelamente al proscenio y muy cerca de éste, una larga mesa, servida y adornada para la comida de Navidad. En la cabecera, a la derecha del espectador, el lugar reservado al señor de la casa; ante él, un gran pavo guisado. Al fondo a la izquierda, una puerta que conduce al recibidor.» Pero ese realismo se interrumpe con los símbolos del paso del tiempo: «A la izquierda, junto a la embocadura, un extraño portal adornado con guirnaldas de flores y frutos. Exactamente enfrente, otro portal igual, oculto tras una cortina de terciopelo negro. Simbolizan el nacimiento y la muerte.»[179] Y del mismo modo que los dos portales preceden sin transición alguna al escenario realista, también la interpretación de los actores –«natural» aunque exenta de accesorios– se transforma continuamente para dar en otra de carácter simbólico: el nacimiento de los niños se representa con su entrada por el portal engalanado

con flores y frutos; las enfermedades graves y prolongadas se anuncian levantándose el enfermo de la mesa para aproximarse al portal cubierto de negro y permanecer allá con gesto vacilante; el envejecimiento se simboliza con el cabello cano que los actores se colocan de manera casi imperceptible; y la muerte, con la salida por el portal negro. Gracias a esa sencilla escenografía simbólica, opuesta por épica y representativa al ilusionismo dramático, revela la obra –calificada durante largo tiempo de montaje dramatizado en atención a sus facetas técnicas– su auténtica esencia: la de misterio profano sobre el tiempo.

18. El recuerdo (Miller)

La evolución de Arthur Miller desde la condición de epígono a la de innovador, patente en la diferencia existente entre sus dos primeras obras publicadas, reproduce palmariamente la transformación estilística general que une y separa a los dramaturgos de fin de siglo y del presente: la extracción de la temática épica presente en el interior de la forma dramática y su conversión en forma propia. Si hasta ahora ese proceso, capital en la historia evolutiva de la dramaturgia moderna, se había mostrado generalmente contraponiendo ambos períodos –confrontando Ibsen a Pirandello, Chéjov a Wilder o Hauptmann a Brecht– en el caso de Miller, como antes en Strindberg, se evidencia a la luz de la propia obra del autor.

Con *Todos eran mis hijos* (1947) intentaría Miller trasplantar sin variaciones el drama social y analítico de Ibsen a la vida americana contemporánea. La obra descubre mediante un implacable análisis el delito largo tiempo silenciado del padre de familia Keller, consistente en el suministro al ejército de repuestos defectuosos de avión, a resultas de lo cual pesa así mismo sobre su con-

ciencia el suicidio, mantenido también en secreto, de su hijo Larry. La obra contiene todos los elementos de acción secundaria imprescindibles para referir el pasado en forma de presente dramático; así, el regreso de la antigua novia de Larry y del hermano de ella, hijos ambos de un antiguo empleado de Keller condenado por las faltas de éste. Ni siquiera falta el recurso frecuentemente enojoso a la tramoya que le permite a Ibsen señalar la pervivencia del pasado en el presente, en un esfuerzo por simbolizar el sentido de la obra. En este caso es el árbol plantado en su día para Larry, que aparece en el patio que sirve de escenario, destrozado por la tormenta de la noche precedente. Si *Todos eran mis hijos* no se hubiera visto seguida por *Muerte de un viajante* (1949), se mencionaría como ejemplo, a lo sumo, del inmenso influjo ejercido por Ibsen en los países anglosajones, desde G.B. Shaw hasta el presente. Así, sin embargo, resulta una obra de aprendizaje con la que Miller –interesado en dar forma escénica a una «vida errada»[180] y, en particular, a los traumas del pasado– tuvo forzosamente que advertir, como discípulo de Ibsen, la envergadura de las anomalías que la forma dramática imponía a esa temática, así como el precio a pagar por su superación. Cuanto aquí se ha expuesto a propósito de *John Gabriel Borkmann* debió patentizársele en la elaboración de *Todos eran mis hijos*: la contradicción existente entre el pasado recordado en el plano temático y el presente espacio-temporal inherente al postulado formal del drama, la necesidad subsiguiente de fundar el análisis en una acción concebida a propósito, y en definitiva, la incongruencia patente entre el dominio del escenario por parte de ese segundo suceso, mientras la auténtica «acción» permanece relegada en las declaraciones de los personajes.

En su segunda obra intenta Miller eludir esas contradicciones abandonando la forma dramática. En ese sentido resulta decisiva la renuncia al análisis disfrazado de acción. El pasado dejará de verse violentamente enunciado por vía de la confrontación dramática, de igual manera que las *dramatis personae* dejarán de aparecer dominando la vida pretérita por dar satisfacción al precepto formal, cuando en realidad no son sino las víctimas impotentes de ese pasado. El pasado, por el contrario, se mostrará tal y como aparece en la vida misma: a voluntad propia y en la *mémoire involontaire* (Proust). De ese modo conservará su entidad como vivencia subjetiva y, llegado el momento del análisis común, no tenderá puentes ficticios entre personas que se hubieran mantenido distantes una vida entera. En lugar de una acción interpersonal con la que suscitar la interpelación acerca del pasado, lo que se expondrá en la temática actual será el estado de ánimo de un individuo dominado por el recuerdo. Con esos rasgos comparecerá en escena Loman, el viajante de comercio que se siente envejecer, mientras que la obra dará inicio una vez se encuentre él enteramente librado al recuerdo. De tiempo atrás vienen advirtiendo sus allegados que da en hablar solo: en realidad se está dirigiendo a ellos cuando habla, pero no en el presente real, sino en una reminiscencia del pasado de la que no puede desprenderse. El presente de la obra lo constituyen las cuarenta y ocho horas siguientes a un inesperado regreso de Loman de un viaje de trabajo: sentado al volante se había visto permanentemente acosado por el pasado. En vano procura que lo trasladen a las oficinas neoyorquinas de la empresa en la que lleva trabajando como representante decenas de años; una vez advertido el estado en que se encuentra, puesto que habla sólo del pasado, se le despide. Finalmente Loman se quita la vida,

con objeto de ayudar a su familia con el importe de la póliza del seguro.

Este entramado de acción apenas presenta aspectos en común con la acción de los dramas de Ibsen, ni siquiera con la de *Todos eran mis hijos*. No constituye un suceso dramático cerrado ni reclama una evocación del pasado por vía del diálogo. En este sentido es particularmente ilustrativa la escena entre Loman y su jefe. En la conversación se niega éste a evocar conjuntamente la carrera del Viajante y la figura de su padre, quien al parecer siempre había sentido afecto por Loman; finalmente sale de la estancia con un pretexto cualquiera, dejando solo a Loman sumido en unos recuerdos cada vez más intensos.

Será el recuerdo, sin embargo, el procedimiento –conocido de tiempo atrás en el cine bajo la forma del *flash back*– mediante el cual se introduzca el pasado prescindiendo del diálogo. El escenario se transformará continuamente en el espectáculo que le ofrezca al Viajante la *mémoire involontaire*. A diferencia de los procesos judiciales de Ibsen, el recuerdo se hace efectivo sin que se hable de él, esto es, en términos formales.[181] El héroe se contempla en el pasado y queda incorporado así a la subjetividad formal de la obra, calidad de yo que recuerda. El escenario se limita a mostrar el objeto épico de esa subjetividad: el propio yo recordado, el Viajante en el pasado o la manera en que conversa con sus allegados. Éstos pierden la condición de *dramatis personae* con entidad propia y, al igual que los personajes proyectados del Expresionismo, concurren siempre referidos al yo central. Cotejando esta obra sobre el recuerdo con el «teatro dentro del teatro» tal y como lo conoce el drama puede distinguirse con toda claridad su naturaleza épica. La función teatral que Hamlet pone en escena mostrando al supuesto pasado, para *atrapar la conciencia de un rey*[182], está in-

corporada a la acción como un episodio; aporta un ámbito cerrado respecto a la acción que ésta tolera en la medida que constituye su entorno. Desde el momento en que la segunda función es temática y, por tanto, no se oculta el momento de la representación, no entran en colisión ni el tiempo ni el espacio de ambas funciones, como tampoco se ven afectadas las tres unidades dramáticas ni, con ellas, el carácter absoluto del suceso. En *La muerte de un viajante*, por el contrario, la representación del pasado no constituye un episodio temático; esto es, la acción del presente se fusiona continuamente con ella. No comparece compañía alguna de actores: sin mediar palabra los personajes pueden convertirse en actores de sí mismos, puesto que la alternancia entre el acontecer interpersonal actual y el pasado recordado radica en el propio principio formal épico. Por esa razón quedan también en suspenso las unidades dramáticas, y de manera ciertamente drástica: el recuerdo no sólo supone la pluralidad de tiempo y espacio, sino también la pérdida definitiva de su identidad. El presente espacio-temporal de la acción no se verá meramente relativizado por efecto de la actualización de otros presentes, sino que será de por sí relativo. Por ello no se produce ningún cambio de decorado, por más transformaciones que ocurran. La casa del Viajante se mantendrá sobre el escenario, aunque en las escenas recordadas se hará caso omiso de las paredes, conforme al mecanismo del recuerdo que desconoce cualquier limitación de tiempo y espacio. La relatividad del presente se aprecia particularmente en las escenas de transición que, sin haberse desentendido plenamente del mundo exterior, comienzan a formar parte del mundo interior. Así, en el primer acto, mientras Loman juega a las cartas con su vecino Charley, comparece en el escenario la figura recordada de Ben, el hermano del Viajante:

Willy Estoy sintiendo un terrible cansancio, Ben.
Charley Muy bien, sigue jugando; así dormirás mejor. ¿Me has llamado Ben?
Willy Es curioso. Por un segundo me has recordado a mi hermano Ben.[183]

El Viajante no revela en ningún momento que está viendo a su hermano de pie delante de él, toda vez que la aparición supondría una alucinación sólo en el seno de la forma dramática, de donde por principio se excluye el mundo interior. Pero aquí se exponen simultáneamente la realidad presente y la interior del pasado. Desde el momento en que el Viajante se acuerda de su hermano se registra la presencia de éste: el recuerdo se ha constituido en principio formal del teatro. Una vez introducido, junto al diálogo, el monólogo interior, es decir, la plática con una persona recordada, puede también manifestarse una variante del hablar ignorando al otro de raigambre chejoviana:

Ben ¿Vive mamá contigo?
Willy No; murió hace tiempo.
Charley ¿Quién?
Ben ¡Qué pena! Era una bonísima mujer nuestra madre.
Willy (a Charley) ¿Qué?
Ben Tenía la esperanza de ver a la vieja.
Charley ¿Quién murió?
Ben ¿Sabes algo de nuestro padre?
Willy (excitado) ¿Qué quieres decir con eso de quién murió?
Charley ¿De qué estás hablando?[184]

Para articular en términos de forma dramática ese permanente equívoco Chéjov había precisado el soporte temático de la sordera.[185] Aquí se deriva formalmente de la

yuxtaposición de ambos mundos, una vez posibilitada su exposición gracias al nuevo principio formal. Salta a la vista la ventaja que encierra respecto a la técnica chejoviana. El soporte temático, de oscuro carácter simbólico, podrá dar pie a un equívoco entre dos personas, pero a la vez oculta su auténtico origen: la intensidad con que el hombre se ocupa de sí mismo y de la evocación del pasado, susceptible de manifestarse como tal sólo en la medida en que se suspendan los principios formales del drama.

La conversión del pasado en presente es la instancia que le abre definitivamente los ojos al Viajante, preocupado por dar con el origen de su desgracia y, sobre todo, con el del fracaso profesional de su hijo mayor. Sentado en un restaurante frente a sus hijos, surge súbitamente en su memoria y, por tanto, a la vista de los espectadores, una escena del pasado: su hijo lo sorprende en un hotel de Boston en compañía de su amante. En ese instante comprende la razón de los continuos cambios de trabajo de su hijo y de la saña por malograr su futuro incluso robando: quería castigar así a su padre.

En *Muerte de un viajante* no quiso Miller desvelar ese secreto –la falta del padre, adoptada de Ibsen y presente también en *Todos eran mis hijos*– mediante el recurso a la vista judicial instada por la conservación de la forma dramática. De ese modo ratificaba la sentencia de Balzac bajo cuyo signo parecen vivir los personajes de Ibsen y los de sus propias obras: «Nous mourrons tous inconnus»[186]. Desde el momento en que junto al diálogo como única posibilidad expositiva del drama se da cita al recuerdo, se produce un fenómeno paradójico desde la perspectiva del drama: se actualiza escénicamente el pasado de diversas personas, pero sólo en la conciencia de una de ellas. A diferencia del análisis fiado a la temática

propio de Ibsen, la escenificación del pasado fundada en términos formales no tiene consecuencias para los restantes personajes. Para el hijo aquella escena permanecerá siempre en estricto secreto, constituyendo el motivo por el cual echa a perder su vida y sobre el que nunca podrá franquearse con nadie. El profundo odio que guarda no estallará ni antes ni después del suicidio del padre. De suerte que en el «responso» con que concluye la obra la esposa del Viajante pronunciará unas palabras estremecedoras precisamente por la inocencia que revelan:

> Perdóname, querido. No puedo llorar. No sé por qué es, pero no puedo llorar. No lo comprendo. ¿Por qué hiciste eso? Ayúdame, Willy; no puedo llorar. Me parece que sólo estás en otro viaje. Estoy siempre esperándote. Willy, querido, no puedo llorar. ¿Por qué lo hiciste? Busco, busco y busco, pero no puedo descubrir el motivo, Willy...
>
> (Telón)[187]

EN LUGAR DE CONCLUSIÓN

La historia del drama moderno no tiene un último acto, todavía no ha caído el telón para ella. De modo que este final provisional no debe entenderse como una conclusión. El tiempo aún no ha aportado la distancia que permita efectuar una recapitulación o establecer nuevas normas. En cualquier caso no es competencia de una teoría prescribir qué haya de ser drama moderno. La tarea consistía en adquirir una perspectiva sobre la creación intentando ordenar en términos teóricos los datos de la observación. Se debía procurar señalar así dónde se han registrado nuevas formas, pues la historia del arte no viene determinada por las ideas, sino por la generación de formas. Los dramaturgos han logrado extraer un mundo formal nuevo de la temática del presente, diferente a la del pasado. ¿Tendrá todo ello consecuencias en el futuro? A diferencia de los temáticos, los términos formales encierran en sí mismos la posibilidad de una tradición futura. Pero las transformaciones históricas experimentadas en la relación entre sujeto y objeto han puesto en entredicho no sólo la forma dramática, sino con ella también la tradición misma. Lo que en su lugar conoce una época que todo lo cifra en la originalidad es sólo la copia. Para que fuera posible la generación de un nuevo estilo sería menester, por consiguiente, resolver no sólo la crisis de la forma dramática, sino la de la tradición como tal.

En diversas nociones fundamentales esta investigación es deudora de la estética de Hegel, los *Conceptos fundamentales de la Poética* de Emil Staiger, el artículo de G. Lukács *Aspectos de la sociología del drama moderno* y la *Filosofía de la nueva música* de Th. W. Adorno.

Zurich, septiembre de 1956

A PROPÓSITO DE LA NUEVA EDICIÓN DE 1963

Este estudio se elaboró hace diez años. Ello explica la selección de ejemplos, que en su última parte no sería exactamente la misma si el libro tuviera que escribirse hoy. No obstante, se ignoraría su propósito si se esperase de esta nueva edición que hubiese tratado también la dramaturgia del último decenio, tomando por historia del drama moderno lo que no es sino un intento de determinar los aspectos que condicionaron su evolución a la luz de diversos ejemplos. Por esa razón el texto no ha sido ampliado, sino únicamente revisado.

Gotinga, febrero de 1963.

EL MITO EN EL TEATRO MODERNO Y EL TEATRO ÉPICO. UN APÉNDICE A LA *TEORÍA DEL DRAMA MODERNO*.

El principio estructural de los dramas del siglo XX que tratan asuntos mitológicos no es la repetición.[188] Así lo demuestra el que la *Fedra* de Racine no difiera en su estructura de *Bajazet*, cuyo asunto es de carácter histórico. La estructura del drama clasicista, como la del drama moderno, no está condicionada por el origen mitológico de su materia. Para el drama del siglo XX «el mito como repetición, la permanente referencia a los modelos de la Antigüedad», no se adecua a «lo que en otras piezas constituyen los medios escénicos específicamente épicos».[189] Pues se da la circunstancia de que muchos «dramas míticos» del siglo XX no sólo no renuncian a procedimientos épicos, sino que en ocasiones llegan a ser ejemplos particularmente eficaces y convincentes de teatro épico.

Lo que, por ejemplo, aproxima la *Électre* de Giraudoux a *Mutter Courage* de Brecht, *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello o *Our Town* de Wilder no es el asunto mitológico ni la reiterada alusión a los modelos de la Antigüedad, sino el hecho de que la trama de *Électre,* como la de las otras tres obras, no toma cuerpo en el escenario, sino que es narrada por él.[190] Mientras Brecht compone la estructura narrativa intercalando textos y canciones, y Pirandello alternando a los seis «personajes»

que refieren a los actores sus frustradas existencias con la pretensión de que lleguen a ser representadas[191], en Wilder y Giraudoux vemos cómo el mismo «yo épico» hace acto de presencia en escena: como *producer* que organiza la representación y la comenta en *Our Town*; como mendigo divino que desempeña una más compleja función épica en *Électre*.

La escena novena del segundo acto destaca más que ninguna otra la función narrativa del *mendiant* y con ello la estructura épica de la pieza de Giraudoux. La venganza de Orestes es referida por el mendigo en lugar de ser representada en el escenario (*Alors voici la fin*...[192]). Nada tiene en común este relato con el tradicional informe del mensajero, que respondía a las exigencias de las unidades de lugar y *décence* (como sucede con el relato de Théramène). El mendigo no refiere lo que ha visto, sino lo que no ha podido ver porque tiene lugar durante su narración. Y cuando, concluido su relato, se pone al descubierto la simultaneidad de la secuencia referida y del acto enunciativo,[193] quedan escindidos el tiempo de la narración (*Erzählzeit*) y el tiempo narrado (*erzählte Zeit*),[194] cuya identidad es un principio básico de lo dramático y en cuya diferencia se da un rasgo elemental de lo épico.[195]

En la *Électre* de Giraudoux el mendigo se da a conocer siempre como narrador. Cuando, dirigiéndose a Egisto, afirma que en cinco minutos la historia que desea contar dejará de tener sentido,[196] se hace patente que, a diferencia de lo que sucede con el resto de *dramatis personae*, él no pertenece a la acción y su dimensión temporal, sino que ve más allá de ésta y puede por ello anticiparse a ella, como sucede con el autor épico. Así se pone en evidencia cada vez que comenta un suceso o un diálogo, ya sea ejemplificándolo,[197] explicándolo[198] o proporcionando una interpretación del *sensus spritualis*.[199]

También su teoría de la *déclaration*[200] le muestra como alguien que no sólo habla con los personajes, sino también sobre ellos, pero no tal y como lo admite la forma dramática, esto es, como un personaje de su misma condición, sino como un narrador que encuentra su tema en la historia de Electra y en las condiciones para su realización, condiciones que la pieza de Giraudoux fija en forma de presupuestos: unos presupuestos que se hacen patentes sobre todo con la introducción de personajes que pertenecen a la comedia de boulevard, como Agathe, el presidente o el *jeune homme*.

La teoría de la *déclaration* no remite sólo en lo formal a la estructura épica del «drama mítico» de Giraudoux. También su contenido muestra la relación que *Électre* mantiene con la tragedia ática. La teoría muestra cómo la pieza de Giraudoux, antes que recrear la tragedia de Electra, hace de ésta su tema. Queda así en evidencia el salto cualitativo que se produce entre los *dramatis personae* de Giraudoux y los de la tragedia; los que no son héroes o no han llegado aún a serlo por un lado y los héroes por el otro. Sólo Egisto y Electra (a la que sigue Orestes) son capaces de dar el salto que les lleva del boulevard a Atenas. Los tres posibilitan el desenlace trágico de una pieza que no es tanto una repetición de la tragedia de Electra, como su narración conforme a los factores que parecen hacer inviable la tragedia en la actualidad: el espíritu del *laissez faire*, del *s'arranger*, en suma, del boulevard.

No basta por tanto con descubrir la estructura épica en la pieza de Giraudoux. Mientras las reglas del teatro épico no tengan la validez normativa que se concedía a las de la *tragédie classique* (y todo parece indicar que nunca llegarán a tenerla) la interpretación del drama debe aclarar también los motivos que han conducido a la elección de una estructura épica. En *Électre* tales motivos se lo-

calizan en la diferencia que Giraudoux tuvo que constatar entre el espíritu de su tiempo y el que cabe presuponer al de la tragedia (la *era heroica* de Hegel[201]), una diferencia que él trata de forma ambivalente, pues si por un lado se muestra consciente de cuan necesario se vuelve el rigor de Electra con la amenaza del fascismo, por el otro parece haber vislumbrado también la primeras consecuencias funestas de ese mismo rigor. Pocos años antes del estallido de la guerra, el *président* de Giraudoux desenmascara la ideología oficial de Vichy: «Une famille hereuse, c'est une reddition locale. Une époque hereuse, c'est l'unanime capitulation».[202] El mismo espíritu que en la época de 1940 sustituye la tragedia por la comedia de boulevard y empuja a Giraudoux a escribir una obra sobre la posibilidad o imposibilidad de la tragedia, es decir, una obra de teatro épico, incitará en 1940 a un crítico de Giraudoux[203], Jean-Paul Sartre, a escribir una nueva tragedia de Orestes y Electra, donde aquello que en la obra de Giraudoux se mostraba aún como un vago *esprit parisien* carente de un alcance trágico, se convierte en la vergüenza de la capitulación y el colaboracionismo, vergüenza de la que el héroe de Sartre libra al pueblo mediante el sacrificio trágico.[204]

La interpretación histórica permite constatar cual es la perspectiva que acompaña a la aparición del mito en un «drama mítico» moderno, del lugar que en éste ocupa el componente mítico, mientras que la visión formal que introduce el concepto de la repetición sólo resulta pertinente si se abstrae la determinación temática, y por lo tanto histórica, que marca la relación entre el mito (antiguo) y el drama (moderno).

Con todo, es lícito peguntarse si el concepto de la repetición no resulta inadecuado en todos los casos, es decir, incluso cuando se da una determinación temática. En

La guerre de Troi n'aura pas lieu (1935) la forma de la «repetición con variaciones» no se traduce «en el principio programático de una emancipación de la fatalidad mítica.»[205] La pieza de Giraudoux no repite la Guerra de Troya ni muestra «los esfuerzos por evitar su regreso».[206] La intención de la obra, ya adelantada en su título, es más bien la de declararla no acontecida. El autor no varía el relato de Homero, sino que se remonta más allá de él para intentar modificar los hechos de tal modo que la *Ilíada* no llegue nunca a tener lugar. De forma consecuente, el autor cede su puesto a Homero una vez reconoce la inviabilidad de su proyecto: «La parole est au poète grec».[207]

El «drama mítico» no puede pues entenderse como una repetición con variaciones. Aunque, en efecto, el drama modifica la materia que le ha sido transmitida, el símil musical del tema con variaciones no le hace justicia. La razón de ello es que el mito que, en tanto que tema, debe ser objeto de variaciones en las distintas obras dramáticas, se presenta ya desde su primera aparición como una variante, y las variaciones posteriores no remiten nunca o casi nunca a esa primera aparición, sino más bien a sus versiones posteriores. Es posible que Giraudoux viera en *Amphytrion 38* la variación número 38 del tema de Anfitrión, pero lo que el autor modifica no es la leyenda del nacimiento de Hércules tal y como esta es referida primero en la *Odisea* y luego en la *Ilíada*, sino las variaciones de Molière y Kleist.[208] A diferencia de la forma composicional del tema con *variazioni*, en el que tanto el tema como las variaciones son parte de la composición, los «dramas míticos» proponen, o bien variaciones sin tema, o bien variaciones sobre un tema que, por tratarse de una leyenda, pertenece a otro género literario. Ello en el caso de que el tema pueda ser considerado materia literaria y no una simple anécdota (real o ficticia), cuya primera fi-

jación escrita conlleva ya una variante. Surge el interrogante de si las distintas versiones de Electra no guardan entre sí la misma relación que, por ejemplo, las diferentes representaciones del sacrificio de Isaac en la pintura. Ni las pinturas de Rembrandt ni los dramas de Giraudoux son el lugar de una repetición, sino que más bien representan algo de forma repetida.

Un análisis lingüístico del «drama mítico» podría contribuir a esclarecer el vínculo entre su origen y su influencia. Así, sería factible estudiar las distintas comedias de Anfitrión, no según el principio de la repetición con variantes, sino a partir del modelo de los signos de Saussure. Para ello habría que empezar asumiendo que toda materia presenta un caso de polisemia para luego pasar a equiparar, por ejemplo, la trama del *Anfitrión* de Plauto con el significante, y los diferentes sentidos que a esa trama se le adjudican en cada una de las interpretaciones posteriores con los significados. Al contrario de lo que sucede con la norma literaria, donde una obra es objeto de sucesivas interpretaciones, las versiones nuevas de la materia mítica deben entenderse de tal modo que la variante 38 da lugar a un significante 38 para el significado 38 y, por lo tanto, en lugar de limitarse a ofrecer una mera interpretación, constituye una nueva obra sobre el Anfitrión: el *Amphytrion 38*. La recreación no tendría pues por objeto una variación, sino la creación de univocidad sobre aquel sentido de la materia polisémica que el autor ha considerado más relevante. Desde luego, no todas las recreaciones de una materia mitológica se ajustan a este modelo. Hay piezas inspiradas en temas de la Antigüedad que no aportan un sentido nuevo al asunto transmitido, sino que sustituyen el asunto por uno (parcialmente) nuevo, como, por ejemplo, *Zweimal Amphytrion* de Georg Kaiser.[209] Aquí la recreación no parte del valor polisémico del

signo para establecer la univocidad a través de un signo nuevo, sino que de la negación del sentido del signo transmitido se deriva la necesidad de reemplazarlo por uno nuevo.

Notas

1 Aristóteles, *Poética. Libro I. Anónimos sobre la comedia*, ed. bilingüe, trad. y notas de Paloma Ortiz García, Madrid, Dykinson, 2010, p. 133.

2 Cfr. Goethe, *Über epische und dramatische Dichtung*, en: *Sämtl. Werke,* Jubiläumsausgabe, ed. de Eduard von der Hellen, Stuttgart y Berlín, Cotta, 1902-1907, vol. 36, pp. 139 y ss., así como la carta de Schiller a Goethe del 26 de diciembre de 1797 (en: Joh. W. Goethe, *Briefwechsel mit Friedrich Schiller*, ed. de E. Beutler, Gedenkausgabe der Werke, *Briefe und Gespräche*, vol. 20, Zúrich, Artemis, 1964, núm. 394).

3 Hegel, *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. 8, ed. de G. Lasson y J. Hoffmeister, Leipzig, Felix Meiner, 1911, p. 303.

4 *Ibid.*, p. 302.

5 Th. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, trad. cit., p. 38.

6 Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zúrich, Atlantis Verlag, 1946 (8ª ed., 1968), cfr. pp. 12 y s. (*Conceptos fundamentales de poética*, trad. cit., pp. 21 y s.).

7 Georg Lukács, *Teoría de la novela*, trad. cit., p. 51.

8 Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, Niemeyer, 1934.

9 Cfr. sobre lo que sigue: Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, *op. cit.*, vol. 14, pp. 479 y ss; *Lecciones sobre la estética*, trad. cit., pp. 831 y ss.

10 Cfr. las cláusulas del estilo dramático en E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, *op. cit.*, pp. 143 y ss; *Conceptos fundamentales de poética*, trad. cit., pp. 153 y ss.

11 Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe, ed. de Fr. Beißner, Stuttgart, Kohlhammer, vol. II/I, p. 373.

[12] Aristóteles, l. cit., cap. 11. Cfr. Szondi: *Tentativa sobre lo trágico*, pp. 313 y s.
[13] V. 353. Sófocles, *Edipo rey*, en: *Tragedias*, versión de Manuel Fernández Galiano, Barcelona, Planeta, 1985.
[14] Ibsen, *Juan Gabriel Borkman*, en: *Teatro completo*, trad. de Else Wasteson, completada por M. Winaerts y Germán Gómez de la Mata, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1885.
[15] *Ibid.*, p. 1913.
[16] *Ibid.*, p. 1913.
[17] *Ibid.*, p. 1888.
[18] *Ibid.*, p. 1915.
[19] *Ibid.*, p. 1887.
[20] *Ibid.*, p. 1890.
[21] *Ibid.*, p. 1913.
[22] *Ibid.*, p. 1918.
[23] *Ibid.*, p. 1925.
[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*, p. 1937.
[26] *Teoría de la novela*, *op. cit.*, p. 131.
[27] *Ibid.*, p. 137.
[28] *Ibid.*
[29] Cfr. Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, trad. de Francisco Ayala, Madrid, Alianza, 1981, pp. 58-60.
[30] Cfr. Szondi, *Tentativa sobre lo trágico*, p. 365.
[31] Rilke, *op. cit.*, p. 59.
[32] Citado en G. Lukáes, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, vol. 38, 1914. Cfr. también *Schriften zur Literatursoziologie*, ed. de P. Ludz, Neuwied, Luchterhand, 1961, pp. 261-95 [*Sociología de la literatura*, trad. cit.].
[33] Chéjov, *Las tres hermanas*, en: *Obras*, I, trad. de Augusto Vidal, Barcelona, Planeta, 1963, p. 481.
[34] *Ibid.*, p. 457.
[35] *Ibid.*, p. 471.
[36] *Ibid.*, p. 471.
[37] *Ibid.*, p. 447. En el original, en primera persona.
[38] *Ibid.*, p. 461.
[39] *Ibid.*, pp. 491 y s.

[40] G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, *op. cit.*, pp. 678 y s.
[41] *Ibid.*, p. 679.
[42] *Las tres hermanas*, *op. cit.*, p. 457.
[43] *Ibid.*, pp. 465 y ss.
[44] Strindberg, *Samlade Skrifter*, vol. 18, citado de C.E. Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, University of Michigan, Ann Arbor, 1930, p. 99.
[45] Strindberg, *Teatro contemporáneo I*, trad. de Jesús Pardo, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 137.
[46] Cfr. p. 75.
[47] *Teatro contemporáneo,* I, *op. cit.*, p. 141.
[48] *Ibid.*, p. 141.
[49] *El padre*, versión de Ricardo Rodríguez Buded, Madrid, MK, 1979, p. 58.
[50] Rilke, *op. cit.*, p. 101.
[51] *Gesamtausgabe*, vol. 10, *op. cit.*, pp. 177 y s.
[52] Cfr. Dahlström, *op. cit.*, pp. 49 y ss., pp. 124 y ss.
[53] Strindberg, *Camino de Damasco*, trad. de Félix Gómez Argüello, Madrid, Edicusa, 1973, p. 38.
[54] *Ibid.*, p. 117.
[55] Strindberg, *Ein Traumspiel*, trad. al alemán de W. Reich. Basilea, Schwabe, 1946, p. 46 (*Comedia onírica*, trad. de Francisco J. Uriz, Madrid, Nórdica, 2007).
[56] *Ibid.*, p. 32.
[57] *Ibid.*, p. 90.
[58] *Ibid.*, p. 57.
[59] *Ibid.*, p. 62.
[60] Strindberg, *Gespenstersonate*, trad. al alemán de M. Mann, Leipzig, Insel-Bücherei num. 2, 1919, p. 12 (*La sonata de los espectros*, en: *Teatro de cámara*, traducción de Francisco J. Uriz, Madrid, Alianza, 2000).
[61] *Ibid.*, p. 24.
[62] Maeterlinck, *Los ciegos*, en: *Teatro*, trad. de María Martínez Sierra, Madrid, Aguilar, 1958, p. 177.
[63] *Ibid.*, p. 178.
[64] *Ibid.*, p. 183.
[65] *Ibid.*, p. 178.

66 *Les aveugles, Théâtre,* I-II. Bruselas, 1930, p. 104 [«Con la cantidad de años y de años que llevamos juntos y no nos habíamos dado cuenta, nunca. ¡Se diría que siempre hemos estado solos!... Para amar hay que ver»].

67 Maeterlinck, *Interior*, trad. de G. Martínez Sierra, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 143.

68 *Ibid.*, p. 152.

69 *Ibid.*, p. 148.

70 Hauptmann, *Die Weber. Gesammelte Werke,* Volksausgabe, vol. 1, Berlín, Fischer, 1913, p. 375 (trad. esp. *Los Tejedores*, trad. de Ana María, en: *Obras,* vol. 1, Méjico, Aguilar, 1958).

71 *Ibid.*, p. 384.

72 G. Lukács, *Teoría de la novela*, trad. cit., p. 131.

73 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Jubiläumsausgabe, *op. cit.*, vol. 14, p. 324 (*Lecciones sobre la estética*, trad. cit., p. 749).

74 Cfr. Szondi, *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Ludwig Tieck*, en *Schriften*, *op. cit.*, p. 29.

75 E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, *op. cit.*, p. 66; *Conceptos fundamentales de la poética*, trad. cit., p. 78.

76 R. Kassner, *Das physiognomische Weltbild* (contiene *Erinnerungen an Hofmannsthal*), Múnich, Delphin, 1930, p. 257.

77 Cfr. p. 97.

78 Cfr. E. Staiger, *Der Schwierige*. En: *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zúrich, Atlantis, 1943, (reed., Múnich, 1973).

79 G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, *op. cit.*, p. 681.

80 Cfr. pp. 102 y s.

81 Strindberg, *Der Einakter*, en: *Elf Einakter*, Múnich, Müller, 1918, p. 340.

82 Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*. Décima carta, en: *Philosophische Schriften*, vol. 1, Landshut, Krüll, 1809 (*Cartas filosóficas sobre dogmatismo, y criticismo*, ed. y trad. de Edgar Maraguat, Madrid, Abada, 2009). Cfr. Szondi, *Tentativa sobre lo trágico*, pp. 251 y s.

[83] Strindberg, *Der Einakter*, *op. cit.*, p. 341.
[84] Hebbel, prólogo a *Maria Magdalene*, *Sämtliche Werke*, ed. de R.M. Werner, vol. 2, Berlín, Behr, 1904.
[85] García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Austral, 1973. p. 25.
[86] *Ibid.*, p. 59.
[87] R. Kassner, *Hebbel*, en: *Motive*, Berlín, Fischer, 1906, p. 185 (también en: *Essays*, Leipzig, Insel, 1923).
[88] *Ibid.*, p. 186.
[89] G. Anders, *Kafka, Pro und Contra*, Múnich, Beck, 1951.
[90] Sartre, *Huis Clos*, en: *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1947, p. 167. [Cfr. *A puerta cerrada*, trad. de A. Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 41: «El infierno son los demás»].
[91] Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, en: *Gedichte und lyrische Dramen*, ed. de H. Steiner, Estocolmo, Bermann-Fischer, 1946, p. 272.
[92] Th.W. Adorno, *Minima Moralia*, Fráncfort d. M., Suhrkamp, 1975, p. 197. *Minima moralia*, vers. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1987, p. 150.
[93] Versión citada, *Ibid.*, p. 154.
[94] Cfr. cita en p. 105.
[95] Cfr. p. 107.
[93] K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlín, Reiss, 1919, p. 57.
[97] E. Piscator, *Teatro político*, trad. de Salvador Vila, Madrid, Ayuso, 1976, p. 166 (primera edición, Madrid, Cénit, 1930).
[98] *Ibid.*, p. 31.
[99] *Ibid.*, p. 97.
[100] Cfr. pp. 121 y s.
[101] *Teatro político*, trad. cit., p. 78.
[102] *Ibid.*, pp. 170-1.
[103] *Ibid.*, p. 172.
[104] *Ibid.*, p. 78.
[105] *Ibid.*, pp. 195-6.
[106] *Ibid.*, p. 222 e ilustración en *Das politische Theater*, Berlín, Schultz, 1929, p. 176.
[107] *Das politische Theater*, *op. cit.*, p. 176.

[108] Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, en: *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Werkausgabe edition Suhrkamp, Fráncfort d. M., 1967, p. 669; *Breviario de estética teatral*, trad. de R. Sciarretta, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963, p. 24.

[109] Brecht, *Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»*, en: *Gesammelte Werke*, vol. 17, *op. cit.*, pp. 1009-1010. Cfr.

[110] Hegel, *Estética*, trad. cit. p. 831.

[111] Brecht, *La madre*, trad. de León Mamés, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 11.

[112] Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, en: *Gesammelte Schriften*, vol. 16, *op. cit.*, p. 683.

[113] Brecht, *Ges. Werke*, vol. 17, *op. cit.*, p. 1007 n.

[114] Brecht, *Anmerkungen zu «Die Mutter»*, *ibid.*, p. 1036.

[115] Brecht, *Kleines Organon*, *op. cit.*, p. 694. Cfr. *Breviario...*, *op. cit*, p. 56.

[116] Brecht, *Kleines Organon*, *op. cit.*, p. 694. Cfr. *Breviario...*, *op. cit.*, p. 59.

[117] Cfr. pp. 112 y s.

[118] Bruckner, *Die Verbrecher*, Berlín, Fischer, 1928, p. 102. [Cfr. una versión notablemente diferente en: Bruckner, *Teatro*, trad. de Jorge G. Lehmann y José Mª Coco Ferrari, Buenos Aires, Losada, 1959, p. 154].

[119] *Die Verbrecher*, *op. cit.*, p. 77 [Cfr. *Los criminales*, trad. cit., p. 138].

[120] *Die Verbrecher, op. cit.*, p. 82.

[121] *Ibid.*, p. 77.

[122] *Ibid.*, p. 99 [Cfr. *Los criminales*, trad. cit., p. 152].

[123] *Die Verbrecher*, *op. cit.*, p. 99 [Cfr. *Los criminales*, trad. cit., p. 153].

[124] *Die Verbrecher*, *op. cit.*, p. 100 [Cfr. *Los criminales*, trad. cit., p. 153].

[125] *Die Verbrecher*, *op. cit.*, pp. 102-4 [Cfr. *Los criminales*, trad. cit., pp. 155-6].

[126] Cfr. p. 138.

[127] Cfr. Th.W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, en: *Noten zur Literatur*, *Gesammelte Schriften*, vol. 11, Fráncfurt d. M., Suhrkamp, 1974, pp. 41 y ss. (*No-*

tas sobre literatura, trad. de Alfredo Brotons, Obra Completa, vol. 11, Madrid, Akal, 2003).

[128] Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Florencia, Bemporad, 3ª ed., p. 16. [Cfr. *Seis personajes en busca de autor*, en: *Teatro*, trad. José Miguel Velloso, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 51: «[...] el autor que nos creó vivos no quiso después, o no pudo materialmente, ponernos en el mundo del arte»].

[129] *Sei personaggi*, *op. cit.*, p. 34. [Cfr. *Seis personajes*, *op. cit.*, p. 61: «[...] siempre he tenido esta maldita aspiración a una sólida salud moral»].

[130] Cfr. pp. 89 y s.

[131] *Seis personajes*, *op. cit.*, p. 54.

[132] Cfr. *Sechs Personen suchen einen Autor*, trad. al alemán de H. Feist, Berlín, Hager, 1925, p. 80.

[133] *Seis personajes*, *op. cit.*, p.68.

[134] *Ibid.*, p. 113.

[135] *Ibid.*, p. 100.

[136] *Ibid.*, p. 91. Cfr. también pp. 154 y 177.

[137] *Ibid.*, p. 94.

[138] *Ibid.*, p. 58.

[139] *Ibid.*, pp. 66-67. [El resto de la cita se traduce del pasaje aportado por Szondi en alemán].

[140] Cfr. pp. 112 y ss., y 122 y ss.

[141] Cfr. por contra pp. 74 y s.

[142] Cfr. p. 94.

[143] Acto II, escena VI.

[144] Acto III, escena IV.

[145] Acto II, escena V.

[146] Cfr. p. 158.

[147] Hebbel, *Sämtliche Werke*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 200 y s.

[148] *Ibid.*, pp. 218 y s.

[149] Cfr. p. 158.

[150] Cfr. pp. 74 y s.

[151] Wilder, *Nuestro pueblo*, en: *Obras escogidas*, trad. de María Martínez Sierra, Madrid, Aguilar, 1963, p. 68.

[152] *Ibid.*, p. 145.

[153] Cfr. Ibsen, pp. 83 y s.

[154] Cfr. Hauptmann, pp. 114 y s.
[155] Cfr. p. 112.
[156] Cfr. pp. 124 y s.
[157] Cfr. p. 200.
[158] Cfr. pp. 163 y s.
[159] *Nuestro pueblo*, *op. cit.*, p. 185 [*N. del T.*: Se completa con un pasaje contenido en la traducción alemana].
[160] *Ibid.*, p. 185.
[161] Wilder, *Correspondence with Sol Lesser*, en: *Theatre Arts Anthology*, ed. de R. Gilder, New York, 1950. [«La inevitable preocupación de cada cual consigo mismo... Las obras de Chéjov muestran continuamente cómo nadie escucha al otro. Cada cual deambula recluido en su sueño... Ésa es, desde luego, una de las claves que componen el regreso al cumpleaños»].
[162] Cfr. pp. 82 y s.
[163] Cfr. p. 76.
[164] Cfr. carta de Schiller a Goethe del 18 de junio de 1799.
[165] Cfr. G. Lukács, *Teoría de la novela*, *op. cit.*, pp. 130-142.
[166] *Ibid.*, p. 132.
[167] Wilder, *The Long Christmas Dinner*, New York, Coward-McCann, 1931, trad. alemana: *Das lange Weihnachtsmahl*, trad. de H. E. Herlitschka, en: *Einakter und Dreiminutenspiele*, Fráncfort d. M., Fischer, p. 80.
[168] *Ibid.*, p. 85.
[169] *Ibid.*, p. 86.
[170] *Ibid.*, p. 90.
[171] *Ibid.*, p. 91.
[172] *Ibid.*, p. 93.
[173] *Ibid.*, p. 94.
[174] *Ibid.*, p. 96.
[175] *Ibid.*, p. 96.
[176] *Ibid.*, p. 89.
[177] *Ibid.*, pp. 75, 79, 82 y 92.
[178] *Ibid.*, pp. 78, 79 y 85.
[179] *Ibid.*, p. 73.
[180] Cfr. p. 86.
[181] Cfr. p. 141.

[182] Acto II, escena 2.

[183] Miller, *Death of a Salesman*, London, Pocket Book, 1952, p. 54. *Muerte de un viajante*, trad. de Juan García Puente, en: *Teatro norteamericano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 330.

[184] *Muerte de un viajante*, trad. cit., pp. 330 y s.

[185] Cfr. p. 95.

[186] Cfr. p. 90.

[187] *Muerte de un viajante*, *op. cit.*, p. 403. Se omiten las frases finales.

[188] Ver M. Fuhrmann, «Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts», en: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, ed. de M. Fuhrmann, *Poetik und Hermeneutik*, vol. 4, Múnich, Fink, 1971.

[189] *Ibid.*, p. 140, nota 43.

[190] Cfr. Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»*, en: *Gesammelte Werke*, vol. 1, Londres, Malik, 1938, p. 154.

[191] Cfr. pp. 188 y ss.

[192] Giraudoux, *Electre*, Paris, Grasset, 1937, p. 222.

[193] «Le mediant: [...] Mais il est mort en criant un nom que je ne dirai pas. – La voix d' Egisthe, au dehors: Electre... – Le mendiant: J'ai raconté trop vite. Il me rattrape» (II, 9), *ibid.*, p. 224.

[194] Ver G. Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit», en: *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*, Tübinga, Mohr, 1948, pp. 195-212 (también en: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Tübinga, Niemeyer, 1968).

[195] Cfr. pp. 206 y ss.

[196] Giraudoux, *op. cit.*, p. 47 (I, 3).

[197] «Le mendiant [tras una conversación con Egisto sobre las tareas del jefe de estado]: C'est la vérité même. Un exemple»... (I, 3), *ibid.*, p. 42.

[198] «Le mendiant [tras una alusión de Electra]: Quést-ce qu'elle veut dire? Qu'elle va se fâcher avec sa mère?» (I, 4), *ibid.*, p. 62.

[199] «Le mendiant: Vous ne voyez donc pas qu'il y a dans Egisthe je ne sais quelle haine qui le pousse à tuer Electre, à la donner à la terre. Par une espèce de jeu de mots, il se trompe, il la donne à un jardin» (I, 4), *ibid.*, pp. 74 y s.

[200] «Le mendiant Tout se déclare dans la nature! Jusqu'au roi. Et même la question, aujourd'hui, si vous vovulez m'en croire, est de savoir si le roi se déclare dans Égisthe avans qu'Electre ne se déclare dans Electre» (I, 3), *ibid.*, p. 54.

[201] Hegel, *Ästhetik*, ed. de Fr. Bassenge, Berlín, Aufbau, 1955, pp. 203 y s.

[202] Giraudoux, *op. cit.*, p. 23 (I, 2).

[203] Ver Sartre, *M. Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristote. A propos de «Choix des Elues»*, orig. en 1940, luego en *Situations* I, Paris, Gallimard, 1947, pp. 82-98.

[204] Ver las principales referencias sobre el proceso de creación de la obra en S. Beauvoir, *La force de l âge*. Paris, Gallimard, 1960, pp. 499, 508, 510, 514, 528 y s. y 553 y s.

[205] Fuhrmann, *op. cit.*, p. 135.

[206] *Ibid.*

[207] Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, París, Grasset, 1935, p. 199, escena 13 (*La guerra de Troya no tendrá lugar*, ed. y trad. de Francisco Torres Monreal y Guy Teisler, Madrid, Cátedra, 1996).

[208] Ver, Peter Szondi, *Fünfmal Amphytrion: Plaututs, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser*.

[209] *Ibid.*

Tentativa sobre lo trágico

Si tu nous fais du mal, il nous vient de nous mêmes.

AGRIPPA D'AUBIGNÉ

En me cuidant aiser, moi même je me nuis.

JEAN DE SPONDE

INTRODUCCIÓN: POÉTICA DE LA TRAGEDIA Y FILOSOFÍA DE LO TRÁGICO

Desde Aristóteles se cuenta con una poética de la tragedia, mas con una filosofía de lo trágico no se cuenta sino desde Schelling.[1] En su condición de doctrina poética la meta del texto de Aristóteles es determinar los elementos del arte trágico; la tragedia constituye, pues, su objeto, no su idea. Incluso cuando en sus indagaciones acerca del origen y el efecto que produzca trasciende la obra singular, se mantiene en el ámbito de lo empírico, de forma que las aseveraciones a que como poética llega –la mímesis como origen del arte y la catarsis como efecto de la tragedia– no se explican por sí mismas, sino a tenor de la relevancia que posean para la literatura, cuyas leyes habrán de desprenderse de ellas. La poética moderna se deriva esencialmente de Aristóteles y su historia constituye la de la influencia de su obra, habiéndose verificado esta historia en forma de adopción, desarrollo y sistematización, así como de malentendidos y de crítica. Sus disposiciones acerca de la circunscripción y la dimensión de la fábula adquirirían una notable relevancia, en particular dentro de la doctrina clasicista de las tres unidades y la corrección que posteriormente efectuaría Lessing, al igual que sus postulados acerca del temor y la compasión, cuyas abundantes y contradictorias interpretaciones arrojarían una poética histórica de la tragedia.[2]

Del seno del exorbitante ámbito de influencia de Aristóteles, que no conoce fronteras nacionales ni temporales, descuella como una ínsula la filosofía de lo trágico. Fundada por Schelling de modo netamente aprogramático, recorre el pensamiento de la época idealista y post-idealista adoptando variantes siempre nuevas. Constituye, por otra parte, una peculiaridad del pensamiento filosófico alemán –si se nos permite encuadrar en él a Kierkegaard y hacer abstracción de discípulos de éste, como Unamuno[3]–. Hasta el presente la noción de «Tragik» [condición trágica] y «Tragisch» [(elemento) trágico] ha sido eminentemente alemana, y a este respecto no haya quizá nada más revelador que el paréntesis con que se inicia una carta de Marcel Proust: «Vous allez voir tout le tragique, comme dirait le critique allemand Curtius, de ma situation».[4] Por esa razón en la primera parte de este estudio, dedicada a las definiciones de lo trágico, se encontrarán sólo nombres de filósofos y escritores alemanes, mientras que en la segunda se considerarán obras de la antigüedad griega, del Barroco español, inglés y alemán, del Clasicismo francés y alemán y del final de éste último.

De igual modo que no sería legítimo recriminar a la Poética de Aristóteles que carezca de perspectiva sobre el fenómeno trágico, tampoco debiera escatimársele a la teoría de lo trágico con que la filosofía alemana se enriquece a partir de 1800 la virtualidad de su aplicación a la literatura trágica precedente. Para esclarecer la relación existente entre la teoría del siglo XIX y la práctica de los siglos XVII y XVIII cabría suponer que también en este terreno la lechuza de Minerva levantó el vuelo con la caída de la tarde.[5] A otra cuestión, sin embargo, la referida al grado en que las definiciones de lo trágico en Schelling, Hegel, Schopenhauer o Nietzsche puedan reemplazar a una literatura trágica que en su época parecía haber pa-

sado a mejor vida –es decir, hasta qué punto tales definiciones constituyen tragedias por sí mismas o representan efectivamente a sus modelos– no pueden procurarle una respuesta sino los comentarios de que consta la primera parte de este estudio.

Lo que sigue son estrictamente unos comentarios; por consiguiente no suponen ni una exposición exhaustiva ni, en menor medida aún, una crítica. Son comentarios referidos a textos tomados de escritos filosóficos y estéticos de doce pensadores y escritores, redactados entre 1795 y 1915 y, a lo que parece, reunidos aquí por vez primera. Las notas y observaciones que siguen no pretenden internarse críticamente en los sistemas de donde se ha extraído cada definición de lo trágico, como tampoco evaluar la singularidad que posean. Con escasas excepciones, el cometido se cifra en la indagación del lugar que la noción de lo trágico ocupa en cada sistema, intentando reparar así y en la medida de lo posible los estragos que para cada sistema suponga el hecho mismo de la extracción de los textos citados. Los comentarios deberían, además, desempañar las diversas definiciones a fin de poner de manifiesto un momento estructural más o menos oculto, común a todas ellas e importante si se pretende no tanto interpretarlas en relación con los respectivos sistemas filosóficos, sino tantear la posibilidad de aplicarlas en el análisis de los textos trágicos; importante, pues, si se confía en que exista una noción genérica de lo trágico. Hay, con todo, excepciones. Unas se encontrarán en comentarios referidos a textos de notoria dificultad, como el fragmento de Hölderlin, que necesariamente se concentran de manera casi exclusiva en la tarea preliminar de la determinación del sentido. Otras, en los comentarios que han de remontarse lejos de la propia definición a fin de determinar su origen, hasta lugares incluso donde apa-

rentemente aún no se trate de la condición trágica, pero que encierran la explicación para la ulterior definición. Este es el caso del comentario a Hegel, que sirve de fundamento a las restantes interpretaciones, de igual manera que Hegel debe ser mencionado antes que nadie en esta introducción, toda vez que el presente estudio le debe a él y a su escuela perspectivas sin las cuales no hubiera podido ser elaborado.

I. LA FILOSOFÍA DE LO TRÁGICO

Schelling

> Se ha formulado a menudo la cuestión de cómo pudo la razón griega tolerar las contradicciones de su tragedia. Véase: un ser mortal, predeterminado por la fatalidad a ser un criminal, que llega a rebelarse contra esa fatalidad, para verse a la postre terriblemente castigado por un crimen... que era obra del destino. El *principio* que hacía tolerable esa contradicción se encontraba más hondo de donde ha dado en buscársele; se hallaba en la pugna librada por la libertad humana contra el poder del mundo objetivo, conflicto en cuyo desarrollo tenía necesariamente que sucumbir el ser mortal si ese poder era un poder superior –(un hado)–, y sin embargo, puesto que no caía derrotado *sin lucha,* tenía además que ser *castigado* toda vez que mediaba esa derrota. Que el criminal, quien se limitaba a sucumbir al supremo poder del destino, fuese además *castigado* suponía un reconocimiento de la libertad humana, un *homenaje* que se tributaba a la libertad. La tragedia griega honraba a la libertad humana *induciendo* a sus héroes a *luchar* contra el supremo poder del destino: por no saltarse las barreras del arte tenía que mostrar su *derrota,* pero por reparar la humillación que el arte infligía a la libertad humana, tenía *también* que obligarlo a expiar –a expiar incluso el crimen cometido por el destino– [...] Era una idea *sublime:* prestarse a aceptar el castigo de un crimen inevitable a fin de mostrar así, con la pérdida de la propia libertad, la existencia de esa libertad, arrostrando el trágico fin con una afirmación del libre albedrío.[6]

Con esa interpretación de *Edipo rey* y de la tragedia griega en términos generales se inicia la historia de la

teoría de lo trágico en tanto tratamiento que, en lugar de concentrarse en sus efectos, concentra su atención en el mismo fenómeno. El texto se extrae de la última de las *Cartas filosóficas acerca del dogmatismo y el criticismo* escritas por Schelling cuando tenía veinte años, en 1795. Se confrontan en ellas las doctrinas de Spinoza y Kant –ya para Fichte los dos únicos *sistemas enteramente consecuentes*[7]–, procurando salvaguardar a la filosofía crítica de su propia dogmatización. «La diferencia esencial entre la filosofía crítica y la dogmática estriba en mi opinión», apunta Schelling en una carta de la época dirigida a Hegel, «en que aquélla parte del Yo absoluto (no condicionado aún por objeto alguno), mientras ésta lo hace del objeto absoluto o el No-Yo».[8] En conexión con esa diferencia se encuentra la relevancia antagónica que ambas doctrinas conceden a la libertad, la instancia donde para Schelling radica «la esencia del Yo, el principio y el fin de toda filosofía».[9] Mientras que en el Dogmatismo el sujeto paga con la «pasividad absoluta» la elección de lo absoluto como objeto, constituye el Criticismo, que todo lo cifra en el sujeto negándole así todo al objeto, un «anhelo inconmovible de identidad, libertad no condicionada, actividad ilimitada».[10] Como si fuese consciente de que en ambas posibilidades se hace caso omiso del poder de lo objetivo –incluso allí donde triunfa merced a la pasividad del sujeto, porque debe su triunfo al mismo sujeto–, hace Schelling que el supuesto destinatario de las cartas proponga considerar una tercera posibilidad. Que no se deriva de las premisas de los sistemas filosóficos, sino de la vida y su tratamiento en el arte. «Tiene usted razón, comienza la décima carta, queda aún un extremo pendiente: el de *saber* que exista un poder objetivo que amenace nuestra libertad con su aniquilamiento y, persuadidos enteramente de ello, luchar *contra* él sacrificando de ese

modo la entera libertad y sucumbiendo en el empeño».[11] Pero como si el joven Schelling eludiese de nuevo semejante reconocimiento de lo objetivo, admite la posibilidad de ese combate sólo en el arte trágico, no en la vida; semejante lucha «no podría convertirse en sistema de actuación por la sencilla razón que un sistema de esas características requeriría una raza de titanes, de suerte que si no concurriese ese requisito tendría, sin lugar a dudas, desoladoras consecuencias en el género humano».[12] En consonancia con la fe idealista que cree dominado lo trágico aceptándolo únicamente en la medida que le descubra un valor –el de la afirmación de la libertad–, para Schelling el suceso trágico de *Edipo rey* adquirirá relevancia no por sí mismo, sino exclusivamente en relación con su fin último. No obstante, es consciente de la estructura que encierra. En la medida que en su interpretación el héroe trágico no sólo sucumbe al poder supremo de lo objetivo sino que se ve incluso castigado por sucumbir, por el mero hecho de haber emprendido el combate, en esa misma medida el valor positivo de su actitud se vuelve contra sí mismo –el deseo de libertad que «constituye la esencia de su Yo»–. Con Hegel cabe caracterizar ese proceso de dialéctico.[13] Schelling, evidentemente, estaba a la mira de la afirmación de la libertad adquirida al precio de la destrucción, siéndole ajena la posibilidad de un acontecimiento meramente trágico. Con todo, en la frase donde se funda todo su interés filosófico por el problema de lo trágico –según la cual constituiría una idea sublime, «prestarse a aceptar el castigo de un crimen inevitable a fin de mostrar así, con la pérdida de la propia libertad, la existencia de esa libertad»– resuena ya aquel oscuro motivo que ulteriormente no habrá conciencia del triunfo de lo sublime capaz de amortiguar: la

certidumbre de que algo excelso se vea aniquilado por mano precisamente de lo que debiera haberlo salvado.

> La esencia de la tragedia estriba [...] en la pugna que efectivamente entabla la libertad que reside en el sujeto con la necesidad en tanto dimensión objetiva, conflicto que no concluye con la derrota del uno ante el otro, sino con la manifestación de ambos, victoriosos y a la vez vencidos, en la más perfecta indiferenciación.[14]
>
> El conflicto entre la libertad y la necesidad [se da] con toda certeza sólo donde ésta corroe a la voluntad misma y la libertad se ve combatida en su propio terreno.[15]

La interpretación de la tragedia que Schelling elaborara en las *Lecciones sobre la filosofía del arte* impartidas por primera vez en 1802/1803, remite ciertamente y de modo expreso al escrito juvenil sobre Dogmatismo y Criticismo, pero ya no parte de un tercer elemento reservado al arte, equiparable a las dos posibilidades básicas de sujeto y objeto, sino que se desarrolla a partir de los principios de la filosofía schellingniana de la identidad, para adoptar una posición capital en la estética fundada en ese sistema. Mientras que Schelling instituye a Dios como «la idealidad infinita que comprende en sí toda realidad»[16], define la belleza como la «fusión de lo real y lo ideal, como la indiferenciación entre la libertad y la necesidad, contemplada en algo real»[17]. Los tres géneros literarios se configurarán así como otras tantas modalidades de manifestación de esa identidad: en el relato advierte Schelling «un estadio diríase de inocencia donde se encuentra aún concertado y unido todo cuanto ulteriormente exista sólo en la dispersión o se reintegre nuevamente de la dispersión a la unidad. Esa identidad se exacerbaría en el curso de la formación hasta dar en el conflicto, no siendo sino mediante el fruto más maduro de

la formación ulterior como, en un estadio superior, la misma unidad se reconciliaría con el conflicto para volver a integrarse ambos en una formación más perfecta. Esa identidad superior es el drama».[18] Así es como el sistema entero de Schelling, cuya esencia estriba en la identidad de libertad y necesidad, culmina en la definición del proceso trágico como restitución de la indiferenciación en el conflicto. Queda así concebido lo trágico una vez más como fenómeno dialéctico. Porque la indiferenciación entre libertad y necesidad únicamente puede alcanzarse si el vencedor es a la vez el vencido y el vencido al mismo tiempo el vencedor. De suerte que el escenario de la pugna no es un ámbito equidistante, externo al sujeto combatiente; queda emplazado en el interior mismo de la libertad, resultando ésta, en conflicto por así decirlo consigo misma, su propio contrincante.

Hölderlin

> El significado de las tragedias se comprende de la manera más sencilla partiendo de la paradoja. En la medida en que toda facultad queda repartida de manera justa y equitativa, se manifiesta todo lo primigenio propiamente no en su potencia original y primera, sino en su debilidad, de forma que la luz de la vida y el fenómeno vienen a ser, en propiedad, cualidades de la debilidad de toda entidad completa. Ahora bien, en lo trágico el signo es de por sí irrelevante e inoperante, con la particularidad de que lo primigenio acaba exteriorizándose. En propiedad, pues, lo primigenio puede manifestarse sólo en su debilidad, pero desde el momento en que el signo se instituye a sí mismo como carente de significado = 0, también lo primigenio puede manifestarse, en su condición de fondo oculto de toda naturaleza. De manifestarse propiamente la naturaleza en su dotación más débil será signo, si lo hace en su cualidad más fuerte = 0.[19]

Este fragmento elaborado entre 1798 y 1800 parte del concepto de naturaleza, al igual que los otros dos textos sobre lo trágico de la época de Homburg, el *Fundamento del Empédocles* y el artículo *Sobre el nacer pereciendo*. Responde como éstos al propósito de habilitarle al hombre un lugar frente a la naturaleza que, sin dejar de mostrarlo en su condición de servidor de ella, pusiese de manifiesto el grado en que la naturaleza lo precisa. En una carta del 4 de junio de 1799 dirigida a su hermano trata Hölderlin de la «paradoja [...] de que el afán artístico y el formativo demuestran ser, con todas sus variantes y deformaciones, un auténtico servicio que los hombres rinden a la naturaleza».[20] A partir de esa paradoja ilustra nuestro fragmento la relevancia de la tragedia. La idea central reaparece en la carta a Sinclair del 24 de diciembre de 1798, donde como «primera condición de toda vida y toda organización se señala el hecho de que no exista fuerza alguna de carácter monárquico ni en la tierra ni en el cielo».[21] Porque al estar «toda facultad repartida de manera justa y equitativa», le es imposible a lo que por esencia es primigenio, la naturaleza, «manifestarse al mismo tiempo en su potencia primigenia, sino en propiedad» –es decir, conforme a sus posibilidades, en virtud de su propia fuerza– «sólo en su debilidad». En esa dialéctica –según la cual lo fuerte sólo puede manifestarse por sí mismo como débil, requiriendo un término débil a fin de manifestar su potencia– se funda la necesidad del arte. En el arte ya no aparece «en propiedad» la naturaleza, sino bajo la especie de un signo. En la tragedia ese signo es el héroe. En tanto no pueda emprender nada contra el poder de la naturaleza y se vea aniquilado por ella es *irrelevante* e *inefectivo*. Pero con el fin trágico del héroe, cuando el signo es = 0, se manifiesta simultáneamente la naturaleza como vencedora «en su cualidad más

fuerte», es decir, «lo primigenio acaba exteriorizándose». Hölderlin interpreta, pues, la tragedia como un sacrificio que el hombre brinda a la naturaleza a fin de permitirle manifestarse de manera apropiada. La condición trágica estriba en que sólo puede prestar ese servicio –que dota de significado a su propia existencia– una vez muerto, pues sólo en la muerte queda instituido como signo «en sí mismo carente de significado = 0». Mientras que, desde la perspectiva de Hölderlin, el conflicto entre naturaleza y arte –destinado, en definitiva, a conciliarlos– se libra en la tragedia como tal género, encontramos en aquélla cuya elaboración se viera acompañada por los escritos teóricos formulado dicho conflicto en términos temáticos. Porque Empédocles es para Hölderlin «un hijo de los abrumadores antagonismos entre naturaleza y arte bajo cuya especie se le aparecería el mundo. Un hombre en el cual se unen los contrarios de modo tan íntimo que acaban fusionados como *una sola entidad* en él...»[22]. Pero su tragedia consiste precisamente en que debe sucumbir debido a la conciliación que encarna y al hecho mismo de encarnarla, es decir, de manifestarla en términos sensibles. Toda vez que, por una parte y tal como se formula en el *Fundamento del Empédocles*, la conciliación sólo se advierte al separarse en la pugna lo constituido como íntima unidad; y, por otra parte, la unión sensible sólo puede ser aparente y temporal, de suerte que ha de ser superada dialécticamente, «porque de otra manera se perdería lo general que hay en el individuo, y [...] la vida del mundo se extinguiría en un pormenor».[23] Empédocles es de ese modo *una víctima de su tiempo*[24] cuyo perecimiento, no obstante, hace posible un *nacimiento*, siendo su destino no un destino personal, sino, como subraya Hölderlin, «en mayor o menor medida el de todos los personajes trágicos»[25].

> La exposición de lo trágico estriba fundamentalmente en que lo sobrecogedor –la unión del dios con el hombre y que en la cólera se fusionen ilimitadamente el poder de la naturaleza y la esfera más íntima del hombre– halla su explicación en que la ilimitada fusión se purifica gracias a una separación así mismo ilimitada.[26]

Las *Acotaciones al Edipo* escritas por Hölderlin en 1803 siguen –juntamente con las referidas a la *Antígona*– a los himnos tardíos, de igual manera que los artículos de Homburg son contemporáneos de *Empédocles*. La definición que contienen de la tragedia coincide estrechamente con la formulada previamente, si bien adquiere un valor nuevo merced a la proximidad en que se encuentran respecto a los himnos. Un primer indicio, externo, de esa transformación lo procura el mero hecho de que la preocupación por lo trágico no se encuentre vinculada a la producción propia, para relacionarse con la traducción de las dos tragedias de Sófocles. La resolución trágica del antagonismo existente entre naturaleza y arte –que en el Hölderlin tardío adquiere términos más absolutos, al concebirse como relación entre dios y hombre– ha dejado de constituir el tema de su propia obra lírica. Bien es cierto que Hölderlin no ha dado la espalda a la dialéctica trágica que procurara articular en la *Muerte de Empédocles*. Pero lo trágico será ahora, por así decirlo, inmanente a la concepción que profese acerca de la relación existente entre Dios y hombre. La idea vigente es la de la «divina deslealtad». En términos de filosofía de la historia Hölderlin interpreta la época en que la acción del Edipo se sitúa, al igual que la propia, como un intervalo, como noche en la cual «a fin de que el curso universal no arroje lagunas 'ni se extinga la memoria de los celestiales, se comunican dios y hombre bajo la forma, desmemoriada por excelencia, de la deslealtad', puesto que lo que mejor se re-

cuerda es la deslealtad divina»[27]. El fondo temático de la poesía tardía de Hölderlin viene constituido por la dialéctica de lealtad y deslealtad, olvido y recuerdo. Esos aspectos determinan y dan sentido al cometido del poeta en una época que sólo puede sentir a los dioses en la distancia en que éstos se encuentren. Durante la noche de su lejanía no ceja Hölderlin de preparar el futuro arribo de los dioses, toda vez que esa noche es un presente y el único que no aniquila a los hombres. Todo ello dota a su poesía, por ejemplo a la *Celebración de la paz*, de una peculiar estructura utópica y de extremada tensión en el ritmo, en el que cada palabra se alza contra aquella melancolía a la que Empédocles cediera arrojándose al Etna. Así, según Hölderlin, es como –lejos de ser sostenida– se descarga la tensión en la tragedia de Sófocles. El milenarismo de la cercanía a los dioses se precipita por anticipado en un presente inmaduro aún para semejante experiencia; la chispa salta y la noche se transforma en día abrasador en el incendio que desencadena. A los ojos de Hölderlin Edipo impone la unión con Dios al interpretar «con *desmedida infinitud* el oráculo»[28], es decir, al interpretarlo como exigencia religiosa y cumplir la exigencia. Pero esa *fusión ilimitada*, se afirma en las acotaciones, ha de trascenderse en una *separación ilimitada*, con objeto de que se advierta lo que de sobrecogedor contienen. El día así impuesto sobreviene trágicamente en noche encarnizada: en la oscuridad del Edipo cegado.

Hegel

> La *tragedia* [consiste] en que, cual si se tratase de una fatalidad y a fin de no verla involucrada consigo, la naturaleza moral aparta de sí a la inorgánica oponiéndose a ella, de suerte que, una vez aceptada en el curso de la pugna la fatalidad, la naturaleza moral se vea reconci-

liada con la esencia divina en la condición que ésta detenta de unión de ambas[29].

La primera interpretación de la tragedia por parte de Hegel se halla en el estudio *Acerca de las modalidades de tratamiento científico del derecho natural* que se publicó en 1802-1803 en el *Kritisches Journal der Philosophie* editado por Schelling y Hegel. Como el resto de la revista, este artículo va dirigido contra Kant y Fichte. El combate librado en el terreno de la ética constituía a la vez una discusión de carácter fundamental planteada desde la dialéctica hegeliana, paulatinamente apercibida de sí misma, con respecto al formalismo dualista de la filosofía de su época. Lo que aquí se recrimina a la *Crítica de la razón práctica* de Kant y los *Fundamentos del derecho natural* de Fichte es la contraposición esquemática entre ley e individualidad, entre lo general y lo particular. Fichte «pretende que la esencia y la actividad del individuo en cuanto tal se ven tuteladas, sabidas y determinadas por la abstracción y un término general contrapuesto al individuo».[30] A ello opone Hegel una «idea absoluta de moralidad en la que, perfectamente idénticos, se contienen tanto el estado natural como la majestad y divinidad, ajenas al individuo, del conjunto de circunstancias del derecho».[31] En lugar del concepto abstracto de moralidad, y frente a la contraposición suscitada por la abstracción del formalismo, propone Hegel instituir un concepto real que represente lo general y lo particular en su mutua identidad[32]. La moralidad real absoluta tal como la concibe Hegel «es de forma inmediata moralidad del individuo y, viceversa, la esencia de la moralidad del individuo no es sino la moralidad real, por ello también general y absoluta».[33] Pero, a diferencia de Schelling, Hegel dirige su atención no sólo hacia la identidad, sino también ha-

cia el permanente debate que libran las potencias comprendidas en la identidad, es decir, hacia el movimiento inherente a la unidad en virtud del cual se posibilita la realidad de la identidad. La contraposición entre ley inorgánica e individualidad viva –entre lo general y lo particular– no queda, por consiguiente, truncada, sino que se mantiene, superada dialécticamente, en el interior del concepto bajo la especie de contraposición dinámica. Al igual que posteriormente en la *Fenomenología del espíritu*, Hegel concibe ese proceso como escisión o sacrificio. «La fuerza del sacrificio estriba en la contemplación y objetivación del grado de involucración con lo inorgánico; contemplación mediante la cual la involucración se ve resuelta y desprendido lo inorgánico, de suerte que, reconocido en su condición inorgánica, queda asumido por la indiferenciación: con la particularidad de que, mediante la interiorización e inmolación a la muerte de aquello que sabe parte de sí mismo, lo viviente habrá aceptado los derechos de la muerte y, al mismo tiempo, se habrá purgado de tales derechos».[34] Este proceso, equiparado por Hegel al de carácter trágico por excelencia, lo ejemplifica con el final de la *Orestiada* de Esquilo. El debate que sostienen las Euménides en su calidad de «poderes del derecho fundado en la diferencia» –en la parte inorgánica de la moralidad, por tanto– con Apolo «ante la organización moral, el pueblo de Atenas» toca a su fin con la conciliación que procura Palas Atenea: a partir de entonces las Euménides serían respetadas como poderes divinos, «de suerte que su naturaleza salvaje se solace y se sosiegue contemplando a Atenea, entronizada en lo alto de la colina, frente a los altares que tienen dedicados ellas en la ciudad».[35] Al interpretarse en Hegel el proceso trágico como escisión y reconciliación de la naturaleza moral se pone de manifiesto por vez primera de manera in-

mediata su naturaleza dialéctica. Mientras que en la definición schellingniana de la tragedia aún quedaba por alumbrar el aspecto dialéctico –ya que Schelling avanza, como Hegel sutilmente le reprocha en el prólogo de la *Fenomenología del espíritu*, con demasiada ligereza hacia la armonía–, coinciden en Hegel dialéctica y condición trágica. Que esa identidad no es una imputación posterior, sino que se remonta hasta los mismos orígenes de ambas concepciones en Hegel se acredita con su escrito juvenil, de los años 1798-1800, conocido con el título *El espíritu del cristianismo y su destino*. El origen de la dialéctica hegeliana constituye significativamente una historia de los orígenes de la dialéctica como tal. Inicialmente entabla Hegel su polémica con el formalismo kantiano en el marco de un estudio histórico-teológico, en términos de debate en torno a la propia materia de estudio, esto es, el cristianismo y el judaísmo. El joven Hegel caracteriza el espíritu de este último de forma similar a como luego hará con el formalismo de Kant y Fichte. Su rasgo definitorio será la rígida contraposición entre lo humano y lo divino, lo particular y lo general, la vida y la ley, términos entre los cuales no es posible conciliación alguna. La relación que guardan es de dominante y dominado. En contraposición a ese espíritu rígidamente dualista surge el espíritu del cristianismo. La figura de Jesús salva el abismo existente entre el hombre y Dios, toda vez que en calidad de hijo de Dios e hijo del hombre encarna la reconciliación, esto es, la unión dialéctica de ambos poderes. En tanto resucitado actuará igualmente de mediador entre la vida y la muerte. Frente al mandamiento objetivo al que el hombre se ve sometido erige la disposición personal, con la que el mismo individuo se integra en lo general. Pero tanto en su escrito juvenil como el posterior artículo acerca del derecho natural advierte Hegel escasamente ga-

rantizada la armonía en la identidad. Como movimiento interior de la identidad designará, por el contrario, aquel proceso que en la *Fenomenología* adquirirá forma definitiva bajo la especie de dialéctica del espíritu. En el escrito de juventud se describen los niveles de la escisión y la conciliación como la progresión existente desde el ser-en-sí hasta el ser-en-y-para-sí: el destino y el amor. En contraposición al judaísmo, que según Hegel ignora la noción de destino porque entre hombre y Dios sólo hay tendido un vínculo, el de dominio, con el espíritu del cristianismo queda fundada la posibilidad del destino. El destino «no es algo ajeno, como el castigo, que obedezca a una ley ajena, sino la conciencia de sí mismo, pero como algo hostil»[36]. Con el destino la moralidad absoluta se escinde de sí misma. No se ve confrontada a una ley objetiva que hubiera contravenido; lo que ocurre es que bajo la forma del destino la moralidad viene a dar con la ley que ella misma ha establecido mediante la actuación.[37] Gracias a ello se le brinda a la vez la posibilidad de reconciliarse con él y restablecer la unidad, mientras que con la ley objetiva se mantiene la contraposición absoluta más allá del propio castigo. El escrito de juventud de Hegel no sólo trata, pues, del destino propio del cristianismo –como pretende el título del editor– sino de la génesis del destino en absoluto, que para Hegel coincidirá con la de la dialéctica, génesis que se produce en el espíritu del cristianismo. Y la noción de destino en ese ámbito cristiano viene a coincidir con la noción de lo trágico tal como queda expuesta en la definición de tragedia del ensayo sobre derecho natural, esto es, como momento de la escisión en la naturaleza moral. Entre los borradores del escrito de juventud se hallaron apuntes sobre el hado en la *Ilíada*[38], mientras que la singularidad del destino generado a partir del propio sujeto se ilustraría al hilo de una

tragedia, *Macbeth*. Tras el asesinato de Banquo Macbeth no se ve confrontado a una ley ajena, vigente fuera de sí; lejos de eso, dará en el espíritu de Banquo con la vida vulnerada, constituida no como algo ajeno, sino como su «propia vida sentenciada. Al criminal no se le aparece hasta ese momento la vida vulnerada como un poder hostil, que termina maltratándolo como él ha maltratado antes; de ese modo, y en tanto destino, el castigo no es sino la repercusión de la acción del criminal, esto es, la repercusión de un poder pertrechado por él mismo previamente, del enemigo que él mismo se procurara».[39] Habida cuenta, sin embargo, de que quien «instituyera la ley» no ha sido sino el propio criminal, «la separación que ha realizado puede» –a diferencia de la separación absoluta propia de la ley–, «volver a unirse», concretamente mediante «la unificación en el amor»[40]. Así interpreta Hegel el destino de Maria Magdalena (imputando enteramente la culpa de su yerro al espíritu del judaísmo): «...la época en que vivía su pueblo era una de aquellas en que el talante bello no puede vivir sin pecado, pero como en cualquier otra época también en aquélla era posible regresar por vía del amor a la más bella de las conciencias»[41]. Pese a que en el escrito juvenil no aparecen los términos «trágico» ni «tragedia», lo cierto es que encierra el origen de la definición de tragedia presente en el trabajo sobre el derecho natural, de la misma manera exactamente que contiene el origen de la dialéctica hegeliana. El proceso trágico viene constituido para el joven Hegel por la dialéctica de la moralidad, que en un principio procura evidenciar como espíritu del cristianismo y posteriormente postulará como fundamento de una nueva moralidad. La dialéctica de la moralidad, la instancia «movedora de todas las cosas humanas»[42], es la que en la ejecución del destino se escinde de sí misma para regresar, sin em-

bargo, a sí misma con el amor, mientras que en el mundo de la ley la rígida escisión entre pecado y castigo se mantendrá inalterable.

> En general, podemos por tanto decir que el tema de la tragedia originaria propiamente dicho es lo *divino;* pero no lo divino tal como esto constituye el contenido de la consciencia religiosa como tal, sino tal como interviene en el mundo, en la acción individual, no obstante sin merma de esta realidad efectiva de su carácter sustancial y sin verse transformado en lo contrario a sí. En esta forma la sustancia espiritual del querer y del consumar es lo *ético* [...]. Ahora bien, debido al principio de la particularización a que está sometido todo lo que invade la objetividad real, las potencias éticas así como los caracteres son *distintos* por lo que a su contenido y a su apariencia individual se refiere. Ahora bien, si, tal como exige la poesía dramática, estas fuerzas particulares son llamadas a una actividad fenoménica y se realizan efectivamente como fin determinado de un pathos humano que pasa a la acción, su consonancia es superada y aparecen *enfrentados* en recíproca exclusión. La acción individual quiere entonces imponer bajo determinadas coyunturas un fin o carácter que con estos presupuestos, puesto que se aísla unilateralmente en su determinidad para sí acabada, necesariamente suscita contra sí el pathos opuesto y lleva por tanto a inevitables conflictos. Ahora bien, lo originariamente trágico consiste en el hecho de que en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad,* mientras que por otra parte pueden llevar sin embargo a cumplimiento el verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter sólo como negación y *violación* de la otra potencia, igualmente legítima, y asimismo incurren por tanto en *culpa* en y por su eticidad.[43]

Dos décadas separan esa definición contenida en la *Estética* de aquella otra que se diera en el escrito sobre el de-

recho natural. Lo trágico continúa siendo definido como dialéctica de la moralidad. Pero ciertos aspectos esenciales han sufrido una transformación. El destino del héroe trágico –la circunstancia de que su temperamento lo impulse a actuar justa e injustamente a la vez, incurriendo así su moralidad en culpa–, se sitúa ciertamente en un contexto metafísico fundado en la intervención de lo divino en la realidad sometida al principio de particularización. Pero respecto al artículo de 1802 ha pasado esa relación a ser notablemente más laxa. Lo trágico, por una parte, no participa ya esencialmente de la idea de lo divino, superado ahora dialécticamente en la conciencia religiosa; y la escisión de lo moral, por otra, no deja de ser inevitable. Pero en su concreción se ve así mismo determinada por las circunstancias, razón por la cual será contingente a tenor de la sustancia de éstas. A diferencia de la primera definición no parece ésta derivarse inmediatamente de un sistema filosófico, sino aspirar –como corresponde a su emplazamiento en una estética– a comprender toda la variedad de virtualidades trágicas. Las siguientes disquisiciones de la *Estética*, de carácter histórico, demuestran en efecto que Hegel reconocerá muy a disgusto la amplitud formal de su definición y que, en el fondo, desearía ceñirse a una única forma de colisión trágica. El momento de la casualidad que se ha infiltrado en su definición procede, como acaba viéndose, de lo trágico de la edad moderna, cuyos héroes se encuentran colocados «en medio de una gran cantidad de relaciones y condicionamientos de lo más contingente en los que podría actuarse así y no diversamente»[44]. La conducta les vendrá determinada por sus propios caracteres singulares, que, a diferencia de la Antigüedad, no encarnarán necesariamente un temperamento moral. Mientras que a causa de ello acepta la tragedia moderna sólo con reservas,

opta Hegel dentro de la tragedia antigua claramente por uno de los posibles conflictos, el tipo que presentan *Ifigenia en Aulis*, la *Orestiada* y la *Electra* sofoclea, así como, de manera consumada, *Antígona*, que define de «todo lo que de exquisito hay en el mundo antiguo y moderno como la obra de arte más excelente, la más satisfactoria»[45]; es decir, la colisión entre el amor y ley tal como contienden en Antígona y Creonte. Tras la aparente imprecisión de la última definición persiste, pues, una forma específica de lo trágico, la estudiada por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. No debe olvidarse, sin embargo, que en ese texto la tragedia de Sófocles no será considerada como tragedia, del mismo modo que ni se procede a una definición de lo trágico ni se mencionan los términos «trágico» o «tragedia». Lejos de eso, en el curso de la exposición que hace del proceso dialéctico del espíritu aborda Hegel el plano del *espíritu verdadero* definiéndolo como *moralidad* para escindirlo en dos esencias: la ley divina y la ley humana. Una se cumple en la mujer y la esfera de la familia, la otra en el hombre y la vida del Estado. La colisión de esas dos modalidades de manifestación de lo moral –el conflicto consigo mismo, en suma, del espíritu absoluto comprendido en el regreso hacia sí– lo ve Hegel configurado en la acción de Antígona. A diferencia de la *Estética* y coincidiendo con el artículo sobre el derecho natural, la *Fenomenología* sitúa lo trágico –bien es verdad que sin designarlo así– en el centro de la filosofía hegeliana interpretándolo como la suerte de dialéctica a que se ven sometidos en su plano la moralidad o, lo que es lo mismo, el espíritu absoluto en calidad de espíritu absoluto. Pero precisamente la afinidad que muestran el escrito teológico de juventud, el artículo sobre derecho natural y la *Fenomenología* (e incluso la *Estética*, en tanto eco formalizado) permite apreciar la di-

ferencia fundamental que se da entre ellos y a partir de la cual cabe concluir una inflexión oculta en la concepción de lo trágico en Hegel. Los escritos que preceden a la *Fenomenología* presentan la condición trágica como el rasgo distintivo de un mundo donde, con el destino, se escinde la moralidad consigo misma pudiendo encontrar la reconciliación en el amor, mientras que el mundo de la ley contrapuesto a ella, basado en la rígida contraposición de lo general y lo particular, no brinda posibilidad alguna a la tragedia. En la *Fenomenología*, por contra, surge el conflicto precisamente entre el mundo de la ley y el del amor. Con Creonte diríase que ante la encarnación del mundo del Amor que supone Antígona comparece el espíritu del judaísmo y de la ética formalista, relegado otrora del elemento trágico, en calidad de héroe trágico parangonable a ella. Semejante transformación –acrecentada aún con la defensa que Hegel realiza del temperamento moral de Creonte– se encuentra estrechamente relacionada con la experimentada por la relevancia de la dialéctica para Hegel. En los años que median entre el escrito sobre derecho natural y la *Fenomenología* la dialéctica evoluciona desde su primera condición de manifestación histórico-teológica (en el espíritu del cristianismo) y de postulado científico (dirigido a refundar la doctrina moral) para convertirse en ley universal y método del conocimiento. La dialéctica –que a un tiempo es el elemento trágico (y su superación)– trasciende así los límites que establecieran los dos escritos de juventud para terminar comprendiendo en su interior la esfera de la ley, antes rigurosamente diferenciada de ella. Elevada a principio universal, no tolera ámbitos que se le mantengan sellados. De ese modo se apreciará como conflicto trágico fundamental precisamente aquél que necesariamente se desencadena entre el origen de la dialéctica y el

ámbito respecto al cual, al generarse, queda separada. Con ello se ve superada dialécticamente, en la imagen que Hegel tiene de la Antigüedad, la contraposición que antes se diera entre cristianismo y judaísmo.[46] Que, sin embargo, tal unificación de los términos antes drásticamente separados se encontraba ya prefigurada –esto es, que la dialéctica estaba ya, por así decirlo, a espaldas de él imponiendo sus derechos antes de que Hegel la mentara por su nombre– resulta patente en la circunstancia sorprendente de que, en el escrito de juventud, hubiese recurrido a la misma tragedia para caracterizar tanto al cristianismo como al judaísmo. Escasas páginas antes del análisis de la escena de Macbeth con el espíritu de Banquo que había de evidenciar la dialéctica del destino subjetivo, figura la frase con que se confina a Macbeth a la brusca contraposición de lo objetivo: «El destino del pueblo judío es el de Macbeth, que surgió de la naturaleza para unirse a seres desconocidos, pisoteando y asesinando en la servidumbre que les rendía cuanto de sagrado hubiera en la naturaleza humana, hasta encontrarse finalmente abandonado por sus dioses (pues objetos eran y él, un siervo) y haber de ser aniquilado a causa de su propia fe».[47] La doble interpretación de la figura de Macbeth y el doble recurso que se hace a ella –testimonio en sí mismo de la dialéctica hegeliana– anticipa, a pesar del espíritu del escrito de juventud, la síntesis que se produciría en el espíritu del Hegel posterior, a la que se deberá la interpretación de la *Antígona* contenida la *Fenomenología*[48].

Solger

> La aparición de la realidad entera en contradicción consigo misma y sumida en la idea –en calidad de exposición y exteriorización de la propia idea– constituye el principio trágico.[49]

> En el elemento trágico la idea se exterioriza en calidad de existente con el aniquilamiento; en la medida en que queda suspendida como existencia se registra como idea, siendo ambas una y la misma. El fin trágico de la idea en tanto existencia constituye su exteriorización como idea.[50]

A pesar de que las *Lecciones sobre estética* que Solger impartiera en 1819 delaten la influencia de Schelling, constituyen a la vez una resuelta desviación respecto a su doctrina. La perspectiva idealista que se remontaba a Fichte aparece removida en sus fundamentos. Un primer testimonio lo arroja la sustitución de los conceptos schellingnianos de libertad y necesidad por los de idea y existencia. El poder cuya hostilidad aboca a la idea hacia un proceso trágico –en el curso del cual el triunfo sólo se le garantiza en tanto final trágico– ha dejado de ser el hado o la necesidad de lo objetivo, para pasar a ser la existencia misma del hombre. La idea, por su parte, se ha apartado de la sede de la libertad que suponía el yo del sujeto para emplazarse en la esfera de lo divino. La dialéctica trágica que en el joven Schelling únicamente aparecía como posible pugna entre la libertad humana y el poder de lo objetivo, se manifestará, pues, en Solger como necesariamente inherente a la existencia del hombre: «Estamos prendidos en una existencia que posee una vida nula en sí misma, una vida perdida y vuelta de espaldas a la idea, que únicamente puede alcanzar significación, sustancia y valor cuando en ella se exterioriza la idea divina. Mas esa exteriorización sólo es posible por vía de la anulación de la propia existencia».[51] Desde esa perspectiva interpreta Solger el destino de Antígona y Creonte en un artículo sobre *Sófocles y la tragedia antigua*: «Ambos expían de consuno la división, insalvable de todo punto, que se da entre lo eterno y lo temporal».[52]

Lo trágico, desde la perspectiva de Solger, no dejará ciertamente de procurar cierto consuelo: «Nos consta que no sucumbimos merced a una casualidad, sino porque la existencia no puede soportar lo eterno a que estamos destinados y, en consecuencia, que el sacrificio en sí mismo constituye el testimonio más elevado de nuestra vocación».[53] Pero mientras para el Schelling de las *Cartas* la libertad como predeterminación no se le dispensará al hombre sólo cuando perezca, o mientras que en su *Filosofía del arte* la pugna entre libertad y necesidad persigue el fin de una identidad divina y original entre ambas, en Solger la escisión del hombre (el hecho de que «participe de lo más elevado y, pese ello, tenga que existir»), es decir, la fuente del «sentimiento verdaderamente trágico», no se verá anulada; será meramente experimentada. La misma radicalización distingue a la estética de Solger. En la definición schellingniana de la belleza como «la indiferenciación, contemplada en un elemento real, entre la libertad y la necesidad», descubre Solger la suerte de dialéctica trágica que sufre lo bello en su condición de idea divina. El elemento real en que hubiera de poder contemplarse lo divino supone al mismo tiempo para Solger la destrucción de lo divino. La idea no puede aparecer por sí misma; tiene –por el contrario y puesto que según Solger nada se advierte sino en su antagonismo– «que desplegarse en los antagonismos de la existencia»[54], de forma que se verá anulada allá donde acceda a la realidad. De ahí se desprende la definición de lo trágico en Solger. Lo que en el elemento trágico «se destruye es la idea misma, en tanto en cuanto deviene fenómeno. No perece lo meramente temporal, sino justamente lo más elevado y noble que llevemos en nuestro interior, porque la idea no puede existir sin constituirse en antagonismo».[55]

Goethe

> Todo elemento trágico se funda en un antagonismo irresoluble. No bien sobreviene, o puede sobrevenir, un apaciguamiento se desvanece lo trágico.[56]

En la sentencia de Goethe, registrada por el canciller Von Müller con fecha 6 de junio de 1824, destaca su carácter formal. La abstracta agudeza que en esa ocasión muestra un Goethe habituado a equiparar teoría y contemplación pudo verse alentada por la distancia con que encaraba el problema, es decir, la resolución a no otorgarle carta de ciudadanía en los ámbitos concretos de su existencia. Puede así advertir como rasgo cardinal del elemento trágico un aspecto que ocultaban el sistema idealista de Schelling e incluso el de Hegel, pero que a él lo sorprende en extremo: el mero hecho de que en el conflicto trágico «no cabe resolución alguna»[57]. En 1831 declararía Goethe a Zelter que «no [ha] nacido para poeta trágico, puesto que mi talante es conciliador», figurándosele *perfectamente absurdo*[58] lo inconciliable, el rasgo esencial del caso trágico por excelencia. Pero con la amplitud formal de su definición, que en 1827 se dirigiría críticamente hacia la interpretación hegeliana de Antígona, tampoco podía sentirse totalmente cómodo; de ahí la restricción, según la cual para que un conflicto sea trágico debe «tener tras sí un auténtico motivo natural así como ser auténticamente trágico». El desliz podría imputársele a Eckermann, aunque probablemente también delate la turbación, confiada a Zelter, que le producía el problema. En su obra hay, no obstante, otros apuntes de definición más concreta de lo trágico.

> De lo trágicamente puro os mostramos el azar
> triste de la hosca voluntad;

poderoso el hombre, íntegro;
de ardor y decisión henchido
no se conoce, no sabe qué es lo debido...[59]

Así se expresa la musa del drama en el *Prólogo con motivo de la inauguración del* Berliner Theater *en mayo de 1821*. Los versos comprenden ideas que ya desarrollara Goethe en 1813, en *A vueltas con Shakespeare*. Remitía allí los momentos trágicos a las «discordancias entre el deber y el querer, presentes en cada cual»[60], a la vez que trazaba una distinción entre el elemento trágico de la antigüedad y el de la era moderna, por un lado, y el de Shakespeare, por otro, en quien se unen aquellas dos modalidades. Lo esencial relevante es que el conflicto no se desencadena entre el héroe y el mundo exterior, como tampoco arranca del supremo poder de lo divino o del destino, puesto que: «...sin Zeus, oíd qué digo, ni hados/ cayeron Agamenón y Aquiles, los dos asolados»[61]. Lejos de eso, el escenario de la dialéctica trágica se sitúa en el hombre mismo, en quien deber y voluntad se disgregan amenazando con romper la unidad de su yo. Trágica no sería, por supuesto, la banal discordancia cifrada en que el hombre no desee hacer lo que deba, o desee hacer lo que no deba, sino la ofuscación por la que, confundido acerca del fin de su deber, se vea obligado a querer aquello que no deba querer. Esta decisiva añadidura a la definición goethiana de lo trágico –que un antagonismo irresoluble separe lo que es una unidad– aparecía de otra manera en la recensión que un año atrás dedicara a *Il conte di Carmagnola* de Manzoni. Calificaba como «perfectamente sucinto, trágico, irresoluble» el asunto que enfrenta al *Condottiero* Carmagnola con el senado de Venecia, porque en él «creen poder unificarse dos masas irreconciliables y antagónicas para dedicarse a una causa

común»[62]. El carácter trágico estribaría no en la mera colisión, por irresoluble que sea, entre Carmagnola y el senado, sino en el hecho de haberse unido los dos para alcanzar *un* fin. Junto a esas definiciones de lo trágico, procedentes de la ocupación de Goethe con textos de otros autores, se registra otra, arraigada en su sentir más íntimo.

> El motivo fundamental de toda situación trágica es la partida, sin que se requiera para ello veneno ni daga, lanza ni espada; una variación del mismo tema viene dada con la separación de una situación habitual, querida o justa, en mayor o menor medida impuesta por un poder más o menos detestado.[63]

La frase, procedente del escrito acerca de los *Idilios de Wilhelm Tischbein* y redactada al igual que el *Prólogo* en 1821, desmiente que el problema de lo trágico hubiera sido inveteradamente ajeno a Goethe. La razón por la que no se sentía nacido para poeta trágico no era su desconocimiento, sino precisamente su profundo conocimiento de lo trágico. En definitiva tenía que disgustarle la brutal intensificación que el autor teatral realiza no sólo con violencia sino con delectación, cuando en la vida real dicho elemento llegaba a hacerlo sufrir de modo tan hondo y doloroso. El momento trágico quedaba así retraído desde la muerte del héroe trágico –cifrada en la daga y el veneno– por obra del atropello y la violencia, hasta el dolor que supone la separación de un ser querido o una situación entrañable. Nada sería más desacertado que suponer en ello una desvalorización del problema trágico, ni siquiera su confusión con lo lisa y llanamente triste. La relevancia de la partida en Goethe puede calibrarse a la vista del lugar que ocupan en su obra el presente y el instante, por no mencionar las obras cuyo tema viene cons-

tituido por la partida misma. Que, sin embargo, señalase la partida como el motivo fundamental de toda situación trágica se debió a la percepción de la estructura dialéctica que ese momento posee. La partida se constituye en una unión cuyo tema exclusivo es la desunión; en una proximidad que ante los ojos sólo tiene la distancia y que propende a ella por detestable que le sea; en un afecto que consuma él mismo la separación, su muerte, por tratarse de una despedida.

Schopenhauer

> El conflicto entablado por la voluntad consigo misma es el aspecto que aquí [en la tragedia] emerge de manera sobrecogedora en su grado más elevado de objetidad, en la plenitud de su desarrollo. El conflicto se hace patente en el sufrimiento que se acaba infligiendo a la humanidad, por obra en parte de la casualidad y el yerro, que comparecen en su condición de dominadores del mundo, personificados bajo la especie de fatalidad por obra de la insidia que encierra, rayana en la apariencia de intencionalidad; y en parte por obra de la propia humanidad, merced al entrecruzamiento de anhelos individuales y a la maldad y al desatino de los más. Una única voluntad es la que vive y se manifiesta en todos, aunque sus diversas manifestaciones se combatan mutuamente hasta despedazarse.[64]

> Lo que, independientemente de cómo aparezca, imprime a todo lo trágico su peculiar impulso hacia la elevación no es sino el alumbramiento de la certidumbre de que ni el mundo ni la vida son capaces de garantizar satisfacción auténtica alguna y, por consiguiente, que el apego que les tengamos carece de valor: en eso estriba el espíritu trágico: conduce en consecuencia a la resignación.[65]

La primera edición largo tiempo ignorada de *El mundo como voluntad y representación* data de 1819, el mismo año de las *Lecciones sobre estética* de Solger, aunque éstas tampoco se rescatarían del legado de su autor para ser publicadas hasta una década más tarde. La definición de lo trágico en Schopenhauer presenta ciertos rasgos comunes a Solger. También para él el suceso trágico consiste en la autoinmolación de la dimensión que sirve de fundamento al mundo. Pero mientras en Solger la idea sigue sin poder manifestarse antes de su ocaso (una reminiscencia schellingniana), la autonegación de la voluntad encierra en Schopenhauer un valor en sí misma. Y mientras la interpretación solgeriana parte aún enteramente de la dualidad idea-existencia, la interpretación de Schopenhauer se funda exclusivamente en la noción de voluntad. En ella hallaría la respuesta a la pregunta que Fausto formula acerca de «lo que aglutina al mundo en su intimidad» (el lema al segundo libro); la volutad es «la cosa en sí, la fuente de todo fenómeno». De ahí que Schopenhauer pueda designar el *autoconocimiento* de la voluntad[66] como *el único acontecimiento en sí*, parangonándolo al suceso trágico. Si en Solger éste se produce con la entrada de la idea divina en la existencia, en Schopenhauer será con la objetivación de la voluntad. El universo constituye su «objetidad» gradual, en una gradación que conduce desde los elementos inorgánicos y vegetales hasta los animales y el hombre. «En esa ascensión de modalidades de objetivación la voluntad que, considerada en puridad, está privada de cualquier conocimiento, no siendo sino un mero impulso ciego e incontenible, adquiere el conocimiento de su talante volitivo gracias al mundo agregado de la representación que se despliega en su servidumbre»[67] La meta exclusiva del arte es la comunicación de ese conocimiento[68]; siendo así como en el hombre y en el

arte culminan el proceso de objetivación y el de autoconocimiento de la voluntad. La exposición que realiza Schopenhauer de la tragedia interpreta el elemento trágico bajo esa doble perspectiva, como autodestrucción y como autonegación de la voluntad. En los conflictos que constituyen la acción de la tragedia descubre Schopenhauer –indistintamente de si se producen entre hombre y hado o entre hombre y hombre– la lucha desencadenada entre las diversas manifestaciones de la voluntad y, en consecuencia, por la voluntad consigo misma. La dialéctica trágica de la voluntad no se circunscribe al marco temático de la tragedia, sino que concluye en el efecto que provoque en el lector o el espectador, esto es, en el conocimiento que procure. Pero incluso el conocimiento, según Schopenhauer, «surge originariamente de la voluntad, siendo como es inherente a la esencia de los grados más altos de su objetivación y, a la vez, un medio para la preservación del individuo y la especie. [...] Destinado a servir a la voluntad, a ejecutar sus fines, la asiste por entero casi permanentemente: así es en todos los animales y en casi todos los hombres». Aunque en ciertos individuos pueda «hurtarse a esa servidumbre» fundando, «ajeno a todos los fines de la voluntad», el arte a modo de «nítido espejo del mundo».[69] Cuanto de esa suerte se registra como una mera virtualidad del arte –esto es, que el conocimiento surgido de la voluntad y destinado a servirla se vuelva contra ella– adquiere condición de suceso en la tragedia. La exposición de que es objeto la autodestrucción de la voluntad le permite descubrir al espectador que la vida, en su condición de objeto y «objetidad» de esa voluntad, *no merece el apego que se le tiene*, conduciéndolo así a la resignación. La voluntad cuyo fenómeno es el hombre, se supera a sí misma en la tragedia, y concretamente mediante dos modalidades de dialéctica. No sólo

se rebela contra sí en el conocimiento que ella misma ha *prendido como una luz*[70], sino que provoca directamente la evidencia en cuestión, por obra de la acción trágica cuyo único héroe es ella destruyéndose a sí misma.

Friedrich Theodor Vischer

> La verdadera noción de lo trágico viene conformada [...] por dos momentos: lo absoluto y el sujeto. Ambos se encuentran en tal relación mutua que el segundo –sin dejar de deberle al elemento absoluto la existencia, las fuerzas y la magnitud que le permiten aparecer como una potencia relevante– se limita precisamente a eso, a constituirse como apariencia; en lo trágico queda patente hasta qué extremo está en deuda con aquella instancia superior a propósito de esa magnitud, así como el carácter relativo, el cúmulo de flaquezas y máculas, que arroja al verse comparada dicha magnitud con esa instancia [...] Mas, como a raíz del trágico fin de la excelsitud humana precisamente se exterioriza la divina, el dolor del espectador se eleva hacia un sentimiento de reconciliación.[71]

La interpretación vischeriana de lo trágico contenida en su tratado *Sobre lo sublime y lo cómico* (1837) se reproduce con pequeñas variaciones en su *Estética*, publicada entre 1847 y 1857. Su dependencia respecto a Hegel es muy diferente y notablemente mayor que la acusada por Kierkegaard o la influencia que Schopenhauer ejercería sobre el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*. Mientras que Kierkegaard y Nietzsche se apartan en sus mismos inicios de cuanto más les había repercutido para acceder así a ámbitos nuevos, el paulatino alejamiento de Vischer respecto a Hegel se verificaría en el curso de la prolongada elaboración de la *Estética*, de forma que no sería sino en la autocrítica de 1873, su segunda *Crítica a mi estética*, donde logre arrancarse la si-

guiente resolución: «Renuncio al conjunto del método hegeliano de reflexión, que supuestamente constituye el curso lógico e inmanente de la cosa en sí».[72] Obviamente –y pese a que Vischer, según afirmara él mismo, no aportase «idea fundamental alguna sobre la que refundar siquiera alguna sección capital»[73]– en un principio se habían registrado ya desviaciones, imputables a profundas diferencias que los enunciados ocultaban, no siempre advertidas por el propio Vischer.[74] Aunque de manera secundaria, también afectan a la definición que da Vischer de la tragedia. En el momento de redactar el tratado *Sobre lo sublime y lo cómico* sólo había sido publicado el primer tomo de las *Lecciones de estética* de Hegel. El tratado de Vischer contaba a efectos del concepto de belleza, pues, con la *Estética* de Hegel, pero a efectos del concepto de lo trágico sólo con la *Fenomenología del espíritu*. La tarea de trasladar la interpretación hegeliana de lo trágico desde el proceso del espíritu absoluto hasta el sistema de lo bello constituye un determinante externo de la novedad de la definición vischeriana, novedad que se sitúa más en el contexto que en el mismo texto. La inserción de lo trágico en el movimiento dialéctico de lo bello no se explica, sin embargo, sólo en razón de esa necesidad, como tampoco en el ánimo de extraer las últimas consecuencias al caso de una estética hegeliana que para Vischer adolecía de ser escasamente dialéctica. Lejos de eso, el crucial pasaje del escrito de 1837 –según el cual «lo bello debería mostrar ante nuestros ojos el antagonismo que resuelve, no sólo el resuelto»[75]– arranca de la intención de prestarle mayor atención que Hegel al azar en su calidad de momento hipostasiado de lo bello y, por consiguiente, mayor atención al elemento individual y al cómico. Según Ewald Volhard, el origen de la nueva intención debe buscarse en la concepción estática, no procesual, en Vischer,

de la noción cardinal de ambos sistemas, la de idea, de forma que ser y devenir, espíritu y realidad volverán a encontrarse –a diferencia de Hegel– disociados, y de forma que la realidad se manifieste en su contingencia. Así es como el largo proceso que culmina en la renuncia de Vischer al método hegeliano de reflexión se encuentra prefigurado en los fundamentos de su estética.

Incorporado a la *Estética* en calidad de primera parte (como *Metafísica de lo bello*), trata el escrito *Sobre lo sublime y lo cómico* –tras la reducción de lo bello a sus dos momentos (la idea y la imagen) y su definición como unión armónica de ambos– de lo bello «en la colisión de sus momentos», de acuerdo con el enunciado programático ya citado. Como primer contraste en el seno de lo bello (el segundo será el elemento cómico) designa Vischer lo sublime, donde la *idea* se halla «en una relación negativa con la objetualidad», donde «prevalece lo absoluto por encima de cualquier existencia inmediata»[76]. Dentro del elemento sublime distingue Vischer a su vez una dimensión sublime objetiva y otra subjetiva, designando su unión dialéctica (lo sublime del objeto-sujeto) como lo trágico. De ese modo da alcance a la interpretación dada por Hegel de la tragedia en la *Fenomenología*, que incorporará al nuevo contexto procurado por la dialéctica de lo bello. Pero mientras en Hegel el discurso sobre el *espíritu verdadero*, definido como moralidad, conduce directamente a la tragicidad abonada por *Antígona*, articulará Vischer su sección sobre lo trágico en una nueva tríada dando de ese modo realce a un momento esencial de la dialéctica trágica que en Hegel se desprendía de la cosa en sí. En un primer plano el sujeto sucumbirá al elemento absoluto en la media que éste detente la condición de «oscuro fondo de un poder natural infinito»[77]; en el segundo, donde para Vischer se inicia lo «auténticamente

trágico», impera el destino «en su dimensión de justicia».[78] No es sino en el tercer plano –correspondiente a lo expuesto por Hegel en la *Fenomenología*, que para Vischer representa la «modalidad más pura de lo trágico»– donde el espíritu absoluto se patentiza «como unidad puramente espiritual de toda ley y verdad moral», mientras que el sujeto convierte en su pathos «una de esas verdades morales».[79] De ese modo la colisión entre el elemento absoluto y el sujeto no hace sino adquirir carácter dialéctico. En ese momento es el mismo *pathos* del sujeto el que lo legitima –en la medida que representa a la moralidad– y el que lo priva de legitimidad –en la medida que es parcial y vulnera otras leyes morales–. Como señala el escrito de 1837, el sujeto debe, pues, su validez y su magnitud a lo absoluto –esto es, a la moralidad en su totalidad–, pero también tiene que perecer *por* debérsela al elemento absoluto y ser así uno más entre otros individuos, que puede encontrarse frente a otras concretizaciones diferentes de la moralidad. Al igual que Hebbel y más tarde Nietzsche, en la *Estética* Vischer también imputará la dialéctica trágica del sujeto –que perece por culpa de sí mismo, esto es, por el hecho de ser individuo– a la culpa, la deuda que tiene contraída a resultas de su individuación. Lo sublime del sujeto se ve aniquilado no sólo por su condición de mera fracción, sino también por ser «una fracción que pretende la división del todo».[80] Desde la perspectiva de lo absoluto viene a constituirse el proceso trágico en la pugna librada por la moralidad consigo misma bajo la especie de sus diversas particularizaciones. En ese sentido es también un proceso dialéctico en el que –a diferencia de la voluntad en Schopenhauer, aunque de forma similar a la idea divina de Solger y al posterior Dioniso de Nietzsche– lo absoluto se hace,

sin embargo, patente precisamente en su indestructibilidad.

Kierkegaard

> Lo trágico es la contradicción que sufre.[81]
> La concepción trágica advierte la contradicción y se desespera con su remedio.[82]

La definición de lo trágico en Kierkegaard presenta afinidades con la de Goethe, no sólo por formularse también sin referencias al contenido, sino porque la perspectiva formal, exenta en ambos casos de las directivas que supusiera un sistema, captará necesariamente en el elemento trágico una misma dialéctica. Pero la definición kierkegaardiana se distingue de la de Goethe en dos extremos que permiten apreciar con mayor precisión tanto la estructura de lo trágico en Kierkegaard como el lugar que ocupa en su pensamiento. Mientras Goethe habla de antagonismo escoge Kierkegaard, siguiendo sin duda la acepción de la lógica de Hegel, la noción de contradicción (*Modsigelse*) a fin de expresar la unidad preexistente entre las dos potencias cuya pugna determine el carácter trágico de una colisión. Aquel aspecto que Goethe no agregaría hasta la definición referida al *Carmagnola* de Manzoni[83], aparece ya apuntado por Kierkegaard en el término *Modsigelse*, siendo patente en un pasaje de «O esto o lo otro: Para que el conflicto trágico posea auténtica hondura tienen que ser parejas las potencias en conflicto».[84] Mayor envergadura, sin embargo, presenta la segunda diferencia. Por absurdo que a Goethe –en declaración a Zelter– se le antojase lo irreconciliable, concebía el *antagonismo inconciliable* en que se funda lo trágico como un dato objetivo, al igual que consideraba perfectamente ajeno al sujeto el apaciguamiento que comporta

el desvanecimiento de lo trágico. Para Kierkegaard, por el contrario, la falta de remedio a la contradicción trágica no radica en la realidad, sino en la *concepción* del hombre, quien de ese modo tendrá la posibilidad, si no de imponer una solución, sí como mínimo de elevar la contradicción a una perspectiva superior, donde no se debata el hallazgo de un remedio. Una superación de lo trágico en esos términos había sido, obviamente, considerada en las interpretaciones idealistas desde Schelling; la resignación en que Schopenhauer cifra el fin de la superación posee aún una dignidad teleológica similar a la de la afirmación de la libertad en Schelling o la percepción de la idea divina en Solger. La diferencia estriba en que Kierkegaard –precursor también en este aspecto de un pensamiento religioso ajeno a la religión– separará de lo trágico el momento de la redención, con lo que preparará el terreno para un análisis de lo trágico exento de connotaciones metafísicas. En su propia perspectiva ello supone que lo trágico pueda ser únicamente un fenómeno transitorio. El carácter vial de su pensamiento existencial es irreconciliable con cualquier tipo de sistema, razón por la cual condenará con vehemencia el hegeliano, procesual-objetivo por naturaleza. Fundado, conforme a la idea del salto cualitativo, en diversos estadios existenciales, lo trágico se verá circunscrito a uno de esos estadios que es menester superar, concretamente al ético. Esa es la causa de que la noción de lo trágico desaparezca de los escritos de Kierkegaard a partir de 1846; de igual modo que en las obras anteriores casi nunca se concebiría en función de sí mismo, sino en permanente contraste respecto a conceptos antagónicos tomados del estadio religioso. Así, en la comparación trazada en *Temor y temblor* que permite ensalzar a Abraham como *caballero de la fe* por encima del *héroe trágico* Agamenón. En la mejor escuela hege-

liana, no dudará, sin embargo, el joven Kierkegaard en restarle radicalidad a la *contradicción irremediable* sufrida en la esfera ética por Agamenón, a fin de realzar mejor la paradoja religiosa patente en la suerte de Abraham: «El héroe trágico renuncia a lo cierto por mor de lo aún más cierto, y los ojos del espectador descansarán despreocupadamente en él».[85] Una vez desarrollada la doctrina de los estadios de la existencia se contemplarán también desde otro prisma lo trágico y la posibilidad de su superación. En relación con la definición citada más arriba señala Kierkegaard en la *Apostilla anticientífica* (1846) que la desesperación no conoce remedio, sabe «que la contradicción no se ha anulado, por ello debe concebirla trágicamente; y ése es justamente el camino para su curación. Lo que justifica el humor es justamente su vertiente trágica, el hecho de reconciliarse con un dolor del que la abstracción pretende hacer abstracción aunque sepa que no tiene remedio».[86] Es así cómo en el sendero vital e ideológico de Kierkegaard el elemento trágico segrega el humor, designado ahora como *confín entre lo ético y lo religioso*, después de que en su tesis doctoral hubiera salido a relucir en calidad de *punto de vista del elemento religioso*. Kierkegaard se evidencia, en consecuencia, menos como teórico de lo trágico que de los conceptos antagónicos: la ironía, el humor y la comicidad, cuya afinidad con el elemento trágico iría sugiriéndosele con tanta mayor certidumbre cuanto más decididamente se deshiciera de él. Así, en el epílogo a la triste historia de Quidam hace confesar a su seudónimo Fray Taciturnus: «En lo que a mí respecta no cuadran tan mal las cosas; tengo delante las cuentas y constato divertido que pesa tanto lo cómico como lo trágico».[87] Aunque la distancia burlesca respecto a sí mismo no conseguirá ocultar, ni mucho menos, que la noción de lo trágico en Kierkegaard

no fue un mero recurso para la exploración del elemento religioso, sino la clave de su problema vital más íntimo, cuya solución (irónica, inicialmente) confiaba alcanzar por vía de aquel estadio superior. Así lo acredita el borrador de una tragedia de Antígona contenida en *O esto o lo otro*, donde la acción tradicional se adaptaría a la biografía de Kierkegaard. Edipo muere sin que hayan quedado patentes sus faltas, mientras Antígona –quien en vida de su padre las había intuido, aunque guardaría silencio hasta caer víctima de la pesadumbre– está *mortalmente enamorada*. Declararle su amor al amado suponía confiarle a la vez el secreto de su pesadumbre, siendo ésa la manera en que con seguridad lo perdería. «Sólo en el instante de su propia muerte puede confesar la hondura de su amor, en el preciso instante en que deja de ser suya puede confesarle ser suya»[88], escribe Kierkegaard comparando el secreto de ella a la flecha que Epaminondas mandara que le hundieran en la herida tras el combate, consciente de que arrancársela le supondría la muerte. No de otro modo vivió Kierkegaard las trabas que se interpondrían entre él y Regine con el pecado juvenil de su padre y la conciencia de su propia falta. Su tragedia era la de su Antígona. Deshaciendo el compromiso matrimonial hubo de hacer infeliz a Regine porque ésa era su única esperanza de hacerla feliz[89]. Tanto como la pesadumbre de Antígona desentrañaba Kierkegaard la suya propia en la imagen citada, cuyo sentido dialéctico estriba en que la liberación justamente de lo que ocasiona la muerte provoca la muerte. El aguijón bíblico hundido en la carne adquiriría para Kierkegaard la condición de emblema trágico de su vida[90].

Hebbel

> El drama expone el proceso vital en sí mismo. Concretamente [...] en el sentido de que nos patentiza la desasosegante relación en que se encuentra el individuo; a saber, que el individuo, desligado de su nexo original, continúe viéndose confrontado con el todo, siendo como es parte integrante de él a pesar de su inconcebible libertad.[91]
>
> El arte [...] ha sabido siempre disolver el aislamiento sirviéndose del mismo descomedimiento arraigado en él, liberando así a la idea de lo deficiente de su forma. En el descomedimiento reside la culpa, pero también –en la medida que quepa requerirla en el terreno del arte– la reconciliación, toda vez que lo aislado sólo es descomedido en tanto imperfecto y desasistido de todo derecho a la pervivencia, razón por cual se ve abocado a laborar en el sentido de su propia *destrucción*. Es ésta una culpa originaria, inseparable de la noción de hombre y apenas percibida, que viene impuesta con la misma vida.[92]

Numerosos pasajes del diario de Hebbel avalan que en esos enunciados procedentes de *Mi opinión sobre el teatro* (1843) ha de entenderse «tragedia» cuando se dice «drama» y «arte trágico» cuando se hace referencia al arte; así, por ejemplo: «La vida es el gran río y gotas son las individualidades, donde las de condición trágica son témpanos de hielo que tienen que volver a fundirse restregándose y deshaciéndose mutuamente a golpes».[93] Como los témpanos se desprende el héroe trágico del entorno de donde procede, excediéndose en sus proporciones y concitando la resistencia de otros. Debe perecer por la interposición que su forma alterada supone a la idea de la vida que fluye, por más que su metamorfosis en rígido aislamiento no se desprenda de su propia voluntad, sino del propio proceso objetivo de la vida. Lo que lo destruye

no es directamente esa potencia, sino otra individualidad que participa de su propio destino, puesto que por la victoria sobre él tributará con su propio fin, regresando así mismo al todo del que ambos habían brotado. El recurso metafórico a un fenómeno de la naturaleza por parte de Hebbel muestra –al igual que el texto citado inicialmente– que la condición trágica es inseparable de la esencia del hombre. El hombre, en su opinión, se rebela necesariamente contra el conjunto de la vida desde el momento en que cumple con su propia legalidad, con la individuación; se verá aniquilado por su propia naturaleza por ser lo que es. Hebbel no considera «indiferente que el héroe sucumba por una ambición encomiable o vilipendiable; antes bien, si se pretende suscitar un cuadro enteramente conmovedor es necesario que suceda aquello, no esto último»[94]. Esa concepción, de palmaria esencia dialéctica, se había visto acuñada por Hegel y Solger[95]. Mientras Schelling apreció en lo trágico la pugna de la libertad subjetiva contra la necesidad objetiva destacando el triunfo que se alcanzaría con el perecimiento de la primera, y el joven Hegel interpretó lo trágico como escisión y reconciliación de la moralidad, aparece por vez primera en Solger la idea de que la tragicidad se funda en la irreconciliabilidad entre idea y existencia y en la intervención de lo divino en los antagonismos de la realidad, constituyendo tales colisiones el escenario de su aniquilamiento y, a la vez, de su exaltación. Probablemente fuera de Solger de quien Hegel incorporase ese motivo a su *Estética* donde, a diferencia de la *Fenomenología* y del artículo sobre derecho natural, se explica lo trágico como hipóstasis de lo divino en el mundo. Siguiendo a Hegel y de manera similar a Schopenhauer y Nietzsche, Hebbel distinguirá en el principio de individuación el origen neto de lo trágico. Aunque su concepción distará tanto del op-

timismo de Hegel y Nietzsche –fundado en un caso en el avance del espíritu y en el poder de Dioniso, en el otro– como del pesimismo que en Schopenhauer apuraba el consuelo de sí mismo por vía de la resignación. El pensamiento de Hebbel supone una inflexión en la historia de las ideas del siglo XIX, en la medida que, sin dejar de circular por la senda metafísica del idealismo, carece de certidumbre acerca del sentido en base al cual se emprendiera el camino. «La vida es un asunto terrible, a aceptar de buena fe, pero que nadie comprende», se dice en su diario[96], o en otro pasaje: «El destino moderno es la silueta de Dios, la silueta de lo inconcebible e inextricable».[97] A la cuestión de por qué hubo de producirse la fractura entre el individuo y el conjunto de la vida, no hallaría Hebbel «nunca una respuesta, como tampoco la encontrará nadie que formule seriamente la cuestión»[98]. Al perderse «el drama [...] junto con el misterio del mundo en una misma noche»[99] la condición trágica del hombre se acrecienta en un doble sentido. Mientras que, por su condición de representante parcial de la moralidad, el héroe trágico de Hegel incurría en falta sólo ante las restantes encarnaciones de lo moral pero no ante la moralidad misma, el hombre en Hebbel deviene –anticipando así a Kafka– culpable respecto a una potencia vital que ni conoce ni comprende, inmerso en un proceso no solventable racionalmente. Esa desviación de Hebbel respecto a Hegel –cuyo concepto de culpa, no obstante, pretende compartir[100]– se pone particularmente de manifiesto en la interpretación de *Antígona*. En Creonte no apreciará Hebbel héroe trágico alguno parangonable al personaje femenino y el fin de Antígona lo explicará en base a la culpa que contrae no frente a la ley, sino frente a la totalidad de la vida de la que se ha desprendido en su calidad de individualidad.[101] En consonancia con la radicalización de la culpa, se descar-

tará en Hebbel la posibilidad de una conciliación «en el marco del concierto individual»[102], es decir, en la tragedia misma. Pero también en la interpretación que quepa advertir más allá de la obra abandona Hebbel la esfera del idealismo alemán. Mientras Solger considera abonada la vocación de la existencia hacia lo eterno en la propia intolerancia que muestra hacia ese elemento, y Schopenhauer afirma la autoanulación de la voluntad en la resignación, constituye para Hebbel el arte trágico –que al «aniquila[r] la vida individual frente a la idea [...] se eleva sobre ella– sólo un rayo refulgente de la conciencia humana, que [...] nada puede iluminar sin a la vez consumirlo»[103]. El sentido que la tragedia pudiera alumbrar con la aniquilación se verá así aniquilado con el mismo acto de su conocimiento. La «pantragicidad» de Hebbel culmina en la tragedia del arte trágico. Durante una época, en efecto, se verá reemplazada en Hebbel la motivación metafísica así descartada por otra, tomada de la filosofía de la historia. También ésta la adopta de Hegel, en quien la historia universal viene notoriamente constituida por el proceso del espíritu.[104] Secularizado hasta quedar convertido en mero momento histórico aparece dicho proceso en la definición de acción trágica que Hebbel propone, mirando retrospectivamente hacia sus primeras obras, en el prólogo a *Maria Magdalene*. Así, la acción de Judith se definirá como *trágica*, es decir, «*necesaria en sí misma* a tenor de los fines histórico-universales, pero *destructora* a la vez del individuo a quien se le encomienda la tarea en virtud de la vulneración parcial que infiere a la ley moral»[105]. No es casualidad que dicho pasaje se encuentre en el preámbulo destinado a justificar la *tragedia burguesa* [*bürgerliches Trauerspiel*]. Ambos extremos revelan en qué medida se encuentra Hebbel en el camino que discurre desde el idealismo hasta el historicismo sociológico.

En ese sentido no es menos revelador el valor social específico que junto al metafísico adquiriría pronto el término *aislamiento*, equiparado por Hebbel al de *singularización* y al *principium individuatuonis*, como concepto cardinal de su interpretación de la tragedia. Queda patente en el borrador que elaboró para una tragedia sobre Napoleón. En 1838, tras anotar Hebbel en su diario que el yerro de Napoleón –«de arrogarse la fuerza» de poder realizarlo todo solo, *por sí mismo*– se habría «fundado en su gran individualidad» y habría constituido «en cualquier caso el error de un dios», enfoca dichos rasgos –comunes, p. ej. a Holofernes– desde una perspectiva decididamente histórico-sociológica cuando agrega que dicha falta habría sido razón «suficiente para derrocarlo [...], particularmente en una época como la nuestra en que la masa prevalece sobre el individuo»[106].

Nietzsche

> A quien no haya experimentado esa vivencia, la de tener que mirar y al mismo tiempo desear ir más allá del mirar, le resultará difícil imaginarse cuán nítidos y claros subsisten juntos esos dos procesos en la consideración del mito trágico: mientras que los espectadores verdaderamente estéticos me confirmarán que, entre los efectos peculiares de la tragedia, el más notable es esa coexistencia. Basta con transferir este fenómeno del espectador estético a un proceso análogo que se da en el artista trágico para haber comprendido la génesis del *mito trágico*. Con la esfera del arte apolíneo comparte éste el placer pleno por la apariencia y por la visión, y a la vez niega ese placer y tiene una satisfacción aún más alta en la aniquilación del mundo de la apariencia visible.[107]

El talante del *Nacimiento de la tragedia* (1870/1871) se cifra en el rechazo de la resignación postulada por

Schopenhauer, pero se encontraba infiltrado del sistema de éste hasta sus últimos pormenores. No sólo la interpretación de la música, sino también la de la acción trágica e incluso las dos nociones capitales de ese escrito de juventud revelan la pauta de Schopenhauer, por más que en los aspectos de mayor calado tal presencia se vea convertida lisa y llanamente en referencia negativa. Como precursores de los dos principios artísticos nietzscheanos –lo «dionisíaco» y lo «apolíneo»– cabe perfectamente considerar los conceptos de «voluntad» y «representación» en Schopenhauer. El impulso ciego del uno volvería a encontrarlo Nietzsche en la embriaguez de Dioniso, la visibilidad y el autoconocimiento del otro en el mundo onírico y figurativo de Apolo, cuya exigencia al hombre sería *conócete a ti mismo*.[108] Así es cómo los conceptos metafísicos de Schopenhauer adquieren la condición de estéticos, al igual que la metafísica en cuanto tal aparece en Nietzsche decantada hacia lo estético, según la tesis «de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo». En consonancia con ello se halla la exigencia de explicar el mito trágico partiendo de la esfera estética.[109] Cabría objetar que la definición de lo trágico en Nietzsche se funda en la interpretación que le merece la tragedia ática, concebida como el punto de conciliación de dos principios que en la historia precedente del arte griego se habían combatido incesantemente, esto es, concebida como «un coro dionisíaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes»[110]. Pero, aunque de manera diversa, tal interpretación refleja de manera fidelísima el cuadro que el mismo Schopenhauer trazara del acontecimiento trágico. Así, si Schopenhauer advierte en los poderes en pugna dentro de la tragedia una única voluntad de la que dichos poderes no serían sino manifestaciones, Nietzsche está

persuadido de que «nunca hasta Eurípides dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso»[111]. En consonancia con el mito del descuartizamiento transmitido por la tradición –objeto de celebración en toda tragedia y símbolo de la individuación para Nietzsche, hasta el punto de descubrir en el héroe trágico a «aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación»[112]– se halla la suerte deparada en la tragedia a la voluntad, según Schopenhauer: los individuos en quienes se manifiesta se despedazan a sí mismos. En esa correspondencia precisamente se evidencia de modo palmario la afinidad existente entre el concepto nietzscheano de lo «apolíneo» y la «representación» de Schopenhauer. Mientras que para Schopenhauer la voluntad alcanza el máximo grado de objetivación en la tragedia, designa Nietzsche el diálogo dramático como «objetivación de un estado dionisíaco». Tanto en lo apolíneo como en la representación la individuación se ve confrontada con lo primigeniamente unitario (lo dionisíaco o la voluntad). No obstante, esa misma comparación permite evidenciar con la mayor claridad la distancia existente entre las concepciones de Nietzsche y Schopenhauer. Merced al proceso trágico en que sus hipóstasis se despedazan, se anula y supera a sí misma la voluntad en Schopenhauer, suscitando en el espectador el desentendimiento de sí mismo y, gracias a las evidencias aportadas, la resignación. En Nietzsche, por el contrario, Dioniso surge de su descuartizamiento justamente como potencia indestructible, y ahí radicaría el *consuelo metafísico* que dispense la tragedia. A la dialéctica negativa de Schopenhauer opone Nietzsche, pues, una dialéctica positiva que no dejará de evocar la interpretación patente en las *Cartas* de Schelling.

Mientras que en el curso de su objetivación y su manifestación se negará la voluntad a sí misma, lo dionisíaco se afirmará desde el momento en que –a pesar de regalarse en la hipóstasis apolínea que es su objetivación– reniegue de tal agrado y de la apariencia, para extraer un placer aún más intenso de la destrucción del mundo visible de las apariencias. De esa manera el arte deja de ser el espejo diáfano en que el mundo de la individuación pronuncie su sentencia sobre la voluntad, para convertirse en signo de que la individuación representa «*la fuente y la razón primordial de todo sufrimiento*» pero, al mismo tiempo, la «alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida».[113]

Simmel

> De desventura trágica –a distinguir de la meramente triste o la destructiva producto de un agente externo– calificaremos [...] lo siguiente: que las fuerzas destructivas dirigidas contra un ser dimanen de las capas más profundas de ese mismo ser; que con su destrucción se cumpla un destino entrañado en sí mismo hasta el punto de constituir, por así decir, el despliegue lógico de la estructura con que el ser ha construido su propia positividad.[114]

Si en los sistemas metafísicos y estéticos del idealismo alemán lo trágico se manifestaba como su proceso dialéctico capital, en la perspectiva de la filosofía post-idealista se verá confinado a la dialéctica de los conceptos y formulaciones en cuyo nombre se da por concluido el pensamiento sistemático. La magnitud inconciliable con el pensamiento dentro de un sistema es en Kierkegaard la noción de estadios de la existencia; en Nietzsche, la es-

fera de lo estético. En la obra de Georg Simmel la noción de lo trágico hace aparición en el marco de una concepción netamente vitalista –de manera no muy diferente a como ocurre en Dilthey, de cuyo legado se publicaría en 1931 el borrador *La conciencia histórica y las cosmovisiones*, con un apartado titulado «Clave de la tragedia» que contendría el siguiente pasaje: «Pensamiento: Relación de componentes. Esto, contrario al concepto de vida como conjunto. Lo trágico es que no podamos tener más concepto de vida que bajo esa forma.»[115]– La dialéctica trágica consistente en que la vida sólo pueda ser comprendida bajo una forma en la cual deja de ser comprendida como vida, la señalaría Simmel de diversas maneras –independientemente de Dilthey quizá– a propósito del carácter concreto de la vida, operación en la que el elemento conceptual se verá relevado por otros momentos tan necesarios como opuestos a la vida. Sobre ese supuesto descansa el artículo en cuestión del año 1912: *El concepto y la tragedia de la cultura*. Su punto de partida es el espíritu convertido en objeto, diríase coagulado, contrapuesto «al fluido vital, a la obligación íntima, a las tensiones tornadizas del alma subjetiva; ligado como espíritu con los más íntimos vínculos al espíritu, pero sujeto justamente por esa razón a vivir innumerables tragedias merced al acusado contraste formal existente entre la vida subjetiva –incesante, aunque finita en el tiempo– y su substancia, inamovible una vez creada e intemporalmente válida»[116]. Con frecuencia se diría «que la agitación creadora del alma perece víctima de su propia creación»[117]. Derivándose en consecuencia «la trágica situación, consistente en que la cultura realmente encierre desde el primer momento de su existencia aquella forma de sus contenidos destinada a escindir, a desconcertar, a sobrecargar y a distraer de una manera que bien parece in-

manente a su íntima esencia: el camino del alma desde sí misma como instancia imperfecta hasta sí misma como instancia perfecta»[118]. Simmel designa así mismo en su diario como «fenómeno fundamentalmente trágico del matrimonio la circunstancia de que la vida se genere una forma que le sea imprescindible, pero que, por el mero hecho de ser forma, será hostil a la movilidad y la individualidad de la vida»[119]. Este último aspecto del vitalismo simmeliano retorna en otro pasaje del diario, referido a la condición trágica del amor: «Sólo se enciende ante la individualidad y se desmorona ante la imposibilidad de trascender la individualidad».[120] Otro pasaje califica como la «auténtica gran tragedia de lo moral: cuando no se tiene derecho a hacer aquello a que se está obligado»[121]. En ese punto se abandona el núcleo conceptual del pensamiento de Simmel, quedando lo trágico plenamente emplazado por encima de los principios fundamentales –que en la era post-idealista no se verán exentos del afán de totalidad recriminado al obsoleto pensamiento sistemático contra el que se alzaran–. Precisamente la discutible vaguedad y la insubstancialidad de su noción de vida, así como la forma dialéctica de su pensamiento –deudora de Hegel–, le procurarían a Simmel en el primer texto citado –casi accesorio en el artículo *El concepto y la tragedia de la cultura*– una perspectiva sobre la tragicididad que le permitiría aprehender la estructura común a los diversos fenómenos trágicos y, a la vez, omitir un tratamiento de la singularidad. Como antes Goethe y Kierkegaard, pero con mayor validez, Simmel contemplaría lo trágico desde una perspectiva connatural al fenómeno; perspectiva que, sin dejar de ser parte integrante de la imaginación humana, quedaría referida de manera exclusiva al propio elemento trágico. Por esa razón, y a pesar de su formulación lingüística, bien podría ser la de Simmel la única

definición en que pudiera basarse una interpretación que aspirase a dar en las tragedias con las configuraciones de lo trágico y no con el reflejo de los propios filosofemas.

Scheler

> Trágico es el «conflicto» vigente en el seno de los valores positivos y de sus portadores.[122]
>
> Trágico por excelencia es [...] el hecho de que la misma fuerza que induzca a algo a la ejecución de un valor positivo elevado (para sí o para otra cosa) se convierta en el curso de tal inducción también en la misma razón que lo destruya, siendo como es portador de un valor.[123]

La interpretación de Scheler, contenida en su artículo *El fenómeno de lo trágico* (1915) revela la influencia del análisis de Simmel, pero se sitúa en el contexto de su publicación de 1913 «El formalismo en ética y la ética material de los valores (con particular consideración de la ética de Immanuel Kant)». El propósito central del libro estriba en la superación fenomenológica del sistema kantiano en la esfera de la ética. Sus premisas se remontan ciertamente hasta el vitalismo, toda vez que recriminará a Kant haber sostenido que la «vida» no represente «en modo alguno un fenómeno fundamental».[124] Precisamente porque la «vida» constituye un fenómeno fundamental en tanto que unidad indivisible cifra la fenomenología su tarea en la eliminación de las barreras que puedan darse entre sujeto y objeto. Scheler aspira, en consecuencia, a superar la diferencia establecida por la filosofía crítica entre el mundo apriorístico de lo formal y el de la materia. A fin de erigir una ética que a la vez sea material y a priori esboza Scheler el fundamento de una fenomenología de cualidades axiológicas, cualidades que en su perspectiva arrojarían «un ámbito específico de objetos».[125] El punto

más relevante de esa fenomenología se da en la suposición de valores, bien positivos y negativos, bien superiores e inferiores, cuya existencia radicaría «en la esencia de los valores». Con ello queda instituido el fundamento para la interpretación de lo trágico en Scheler. Mientras que en los sistemas del idealismo el elemento trágico se manifestaba bajo la especie del proceso dialéctico de autodestrucción –o de autoconfirmación mediante la autodestrucción– experimentado por el valor supremo (la libertad en Schelling, la idea divina en Solger, la voluntad en Schopenhauer o el principio dionisíaco en Nietzsche), se patentizará en la fenomenología de Scheler –que no reconoce un valor máximo determinado pero sí valores positivos y negativos así como superiores e inferiores– bajo la especie de colisión entre valores positivos, siendo el caso ideal aquel en que colidan valores del mismo grado.[126] En parcial coincidencia con la articulación tripartita de Vischer –donde el contrario de la moralidad subjetiva se manifiesta primero como hado, luego como justicia y finalmente, en tanto forma más pura de tragicidad, como totalidad de las verdades morales–, señala Scheler también una intensificación de la tragicidad; más allá de la identidad de rango de los valores en pugna, dicha prelación culminará allí donde «una y la misma potencia» sea la que «induzca a la realización de un valor positivo elevado» y la que en el curso del proceso resulte ser «la razón que destruya a esa cosa, siendo como es portadora de un valor». De ese modo alcanza Scheler con su establecimiento de un mundo autónomo de valores y su diferenciación fenomenológica la misma estructura dialéctica de lo trágico que se patentiza en Schelling y Hegel y se despoja de su último ropaje conceptual en Simmel. El hecho de venir propiciada por una ética material de valores no supone menoscabo alguno en

su validez, al no caber duda que todo lo trágico –tal y como Scheler establece en su introducción– se mueve «en la esfera de los valores y las relaciones axiológicas».[127] De otra parte, tampoco se ha alcanzado una nueva evidencia: aquí, sencillamente, se explicita un término implícito en todas las definiciones anteriores, toda vez que adquiere condición temática en un contexto diferente, el de la justificación de una ética fenomenológica. En qué medida se percató Scheler de la estructura de lo trágico queda completamente acreditado en un pasaje donde abandonaría la terminología de la ética de los valores para procurar un modelo mitológico aplicable a todos los derroteros trágicos. El vuelo de Ícaro merece para Scheler el calificativo de trágico ya que en la misma medida que se aproxima al sol, que la funde, se verifica la pérdida de la cera con que están pegadas las alas.[128]

TRANSICIÓN: FILOSOFÍA HISTÓRICA DE LA TRAGEDIA Y ANÁLISIS DE LO TRÁGICO

La historia de la filosofía de lo trágico no está exenta de una determinada condición trágica. Guarda similitudes con el vuelo de Ícaro. Porque cuanto más próximo se halla el pensamiento al concepto general tanta menor es la adherencia del elemento substancial al que debe su impulso. Una vez alcanzada la perspectiva sobre la estructura de lo trágico se desploma lánguidamente. En el momento en que una filosofía alcanza en tanto filosofía de lo trágico mayor envergadura que el mero conocimiento de la dialéctica en que coinciden sus conceptos fundamentales, esto es, en el momento en que deja de definir su propia tragicidad, deja instantáneamente de ser filosofía. Parece, pues, que la filosofía no pueda captar el elemento trágico... o bien que *lo* trágico no existe.

Esa conclusión la extrajo Walter Benjamin. Su estudio sobre *El origen del «Trauerspiel» alemán* responde a la crisis en que entró la discusión del problema a finales de siglo, con Volkelt y Scheler. A pesar de haber renunciado a un concepto genérico de lo trágico, el camino que emprendiera Benjamin no lo devolvería a Aristóteles.[129] La razón es que la filosofía de lo trágico no se verá sustituida en él por una poética, sino por la filosofía histórica de la tragedia. Su condición de filosofía estriba en que aspira a conocer la idea, no la ley formal, de la literatura trágica, pero negándose al mismo tiempo a tomar en considera-

ción la idea de la tragedia presente en elementos trágicos, por así decirlo, de por sí, si éstos no se encontraban ligados a situaciones históricas concretas y, en cualquier caso, a la forma de la tragedia, al arte. Tal y como Benjamin propone en la introducción gnoseológica, la idea no es algo general que contenga lo particular, como tampoco un concepto al que tengan que subordinarse los fenómenos, sino la «ordenación objetiva virtual» de éstos, su *configuración.*[130] La renuncia de Benjamin al concepto general de tragedia no se produce, obviamente, por vía sólo del método de la filosofía de la historia, sino también por vía de su objeto de estudio: el drama barroco. Su trabajo persigue definir la idea del drama barroco en contraste con la tragedia ática:

«La literatura trágica se basa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se distingue de cualquier otro por su objeto –es decir, el héroe– y es al mismo tiempo comienzo y final. Final en el sentido de sacrificio expiatorio ofrecido a los dioses guardianes de un antiguo derecho; principio en el sentido de acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. Pero éstos, que a diferencia de las antiguas sujeciones mortales no remiten a un mandato superior sino a la vida del héroe como tal, al final lo aniquilan porque, inadecuados a la voluntad individual, sólo benefician a la vida de la comunidad popular aún por nacer. La muerte trágica tiene el doble significado de desvigorizar el derecho antiguo de los olímpicos y de ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de la nueva cosecha humana».[131]

Al sacrificio se agregan en el cuadro de la tragedia trazado por Benjamin otros dos aspectos, como correlatos dramatúrgicos alojados en la construcción de la acción y en el carácter del héroe. La ejecución de lo trágico, señala Benjamin, pone de manifiesto una *opresión muda* de los

personajes, mientras que entre los espectadores «se consuma en la silenciosa concurrencia del *agón*».[132] Si el momento de lo «agonal» se evidencia en «la deducción hipotética de un proceso trágico a partir de la carrera sacrificial en torno a la *thymele*» también reaparece en el hecho de que «las funciones teatrales áticas se desarrollaban en forma de competiciones».[133] No obstante, al enmudecimiento del héroe, tratado por Benjamin ya en su temprano artículo *Destino y carácter*[134], se fundamenta en la relación que guarda con la comunidad por la que se sacrifica: «El contenido de las obras de los héroes pertenece a la comunidad tanto como la lengua, y cuando la comunidad popular lo niega, se queda sin lenguaje en el héroe... [...] ...cuanto más rezagada se queda la palabra trágica respecto a la situación –la cual ya no se puede llamar trágica si aquélla la alcanza–, tanto más se ha liberado el héroe de los antiguos estatutos, a los cuales, cuando al fin lo alcanzan, no les sacrifica sino la muda sombra de ese sí mismo, de su esencia, mientras el alma se salva al pasar a la palabra de una remota comunidad».[135] La idea de la tragedia se constituye para Benjamin a partir de los momentos de la víctima, del enmudecimiento y de *agon*. Pero por tragedia entenderá sólo la tragedia de los griegos: «el enfrentamiento griego, el decisivo, con el orden demónico del mundo, deja su sello en la poesía trágica en términos de filosofía de la historia».[136]

Nada más alejado de la intención de Benjamin que pretender definir a propósito de esa constelación aquel momento connatural a toda la literatura trágica, es decir, el momento del que pudiera extraerse un concepto genérico de lo trágico. Pero tampoco debe perderse de vista que su análisis presenta acusadísimas afinidades con las observaciones que efectuaran Hölderlin (en el *Fundamento del Empédocles* y el artículo *Sobre el nacer pereciendo*[137]),

Hegel (a propósito de Sócrates) o Hebbel (en el prólogo a *Maria Magdalene*[138]). Así en Hegel se dice: «El destino de Sócrates es [...] verdaderamente trágico. [...] El principio del mundo griego no podía aún tolerar el principio de la reflexión subjetiva; de ahí que se manifestara hostilmente destructiva. Por consiguiente, el pueblo ateniense no sólo estaba facultado sino obligado también a reaccionar contra ella conforme a las leyes; contemplaba dicho principio como un delito. He ahí el lugar de los héroes en la historia universal; por medio de ellos emerge el mundo nuevo».[139] La noción del sacrificio en Benjamin coincide también a propósito de la estructura dialéctica con esas definiciones. En su interpretación cabría definir como trágico el hecho de que la liberación de *un antiguo derecho* no pudiera darse sino volviéndolo a venerar, que la emancipación de las «antiguas sujeciones mortales» exigiese el rescate de la muerte, o que para su puesta en práctica «los nuevos contenidos de la vida del pueblo» requiriesen del individuo un héroe, pero para tener que terminar aniquilándolo, pues eran «inadecuados a la voluntad individual». Benjamin no tuvo intención de deducir de la estructura dialéctica del sacrificio en la tragedia griega la esencia dialéctica que tendría lo trágico por antonomasia, pero tampoco le pasó desapercibida aquella estructura. Parece más bien como si –al igual que el joven Hegel en el escrito sobre el *Espíritu del Cristianismo*[140]– en su perspectiva la génesis de lo trágico se identificase con la de la dialéctica, pese a no emplear ese término. En el pasaje citado más arriba acerca de la impronta histórico-filosófica de la poesía trágica se añade: «...lo trágico es a lo demoníaco lo que la paradoja –he aquí el término que emplea para lo dialéctico– a la ambigüedad. En todas las paradojas de la tragedia –en el sacrificio que, condescendiente con los antiguos estatutos,

va a fundar otros nuevos; en la muerte, que es expiación, pero sólo se lleva consigo al sí mismo; o en el fin que decreta la victoria del hombre y también la del dios– la ambigüedad, el estigma de lo demoníaco se halla en extinción».[141] La paradoja en Benjamin redime de la ambigüedad en la misma medida que la dialéctica en Hegel del dualismo dictado por la ley absoluta. A causa precisamente de la gran afinidad existente entre ambas concepciones es sorprendente esa diferencia, sin que quede suficientemente explicada en base a que Hegel pensase en *Antígona* mientras Benjamin lo hiciera en *Edipo*. Mayores visos de realidad parece tener la motivación histórica patente en el hecho de que Benjamin trazase al héroe trágico combatiendo no, como en Hegel, contra una ley creada por los hombres, sino contra un poder demoníaco extrahumano. Mientras que la definición de lo trágico en el Hegel de los escritos acerca del *Derecho natural* y del *Espíritu del cristianismo* se enfrentaba a los residuos de la ilustración racionalista, actúa Benjamin precisamente como abogado de aquella nueva especie de Ilustración que se alzará contra el irracionalismo mítico de los siglos XIX y XX y por la que, tras él, también se combatiría en la *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, así como en el *Principio esperanza* de un Bloch cuya explicación de la «muerte como cincel en la tragedia» retoma, y no por casualidad, aspectos de la obra de Walter Benjamin.[142]

Por imposible que a la misma perspectiva histórico-filosófica que postula el condicionamiento histórico de lo trágico y la consiguiente renuncia a una noción intemporal le resulte escapar a la interpretación histórica, lo cierto es que su motivación histórica no supone ni un detrimento de su relevancia en la mejor comprensión de las formas históricas de la tragedia y del drama trágico, ni una

descalificación de las reservas que le dieran origen, referidas a la filosofía de lo trágico. Tampoco se ve refutada por participar de la estructura dialéctica que como única constante recorre todas y cada las definiciones de lo trágico emitidas desde Schelling hasta Scheler. Pero la necesidad de la limitación histórica a la tragedia ática plantea dudas toda vez que en el curso de su interpretación histórico-filosófica el propio Benjamin (quien además de prescindir del concepto general se siente legitimado a recusar de plano la teoría de la tragedia del Idealismo alemán por su errónea fundación en las nociones de culpa y expiación[143]) tropieza con el momento de lo dialéctico, es decir, con el denominador común a las definiciones idealistas y post-idealistas del elemento trágico, el aspecto, pues, que podría procurar una base para un concepto general de dicho elemento. En su obra no queda tan patente, debido sobre todo a que su objeto de estudio es el drama barroco, de forma que cuando trasciende la Antigüedad y el Barroco puede ceñirse a formas tardías del *Trauerspiel*, p. ej. a las del *Sturm und Drang* o a la *Novia de Messina* de Schiller, sin necesidad de incorporar a la discusión tragedias como el *Demetrius* del mismo Schiller o la *Fedra* de Racine.

La relevancia del momento dialéctico para el concepto de lo trágico se desprende del mismo hecho de que sea aprehensible donde aún no se discuta lo trágico, sino la tragedia en tanto obra de arte concreta: en la *Poética* de Aristóteles y en sus discípulos. En su intento de fijar la modalidad de acción que suscitase del modo más apropiado al terror y a la compasión, exige Aristóteles que el cambio de fortuna no se produzca en virtud de la perversidad, sino «por un error grave, o de un hombre como el que se ha dicho» [el que no se distingue «por su virtud y su justicia] o de uno mejor antes que de uno peor».[144] Al

igual que la culpa debe derivarse dialécticamente de una condición virtuosa (por más que ésta lo sea sólo de manera aproximada, puesto que la desgracia de un héroe auténticamente virtuoso no despierta según Aristóteles horror y compasión, sino enojo), en otro lugar de la *Poética* y también en el marco de la reflexión sobre el efecto trágico, se concede un lugar destacado a la dialéctica de odio y amor al considerarse sumamente terribles y emotivos «esos sufrimientos» [que] «se producen entre personas con lazos afectivos, como un hermano que mata a un hermano, o un hijo a un padre, o una madre a un hijo, o un hijo a la madre o tiene esa intención o hace algo de esa especie...»[145] No por otra vía se remonta Lessing desde el efecto hasta la estructura dialéctica de lo trágico cuando en la *Dramaturgia de Hamburgo* pregunta: «¿Qué impide a un poeta que por mover hasta el extremo nuestra compasión hacia una madre cariñosa la muestre desgraciada a causa precisamente de su cariño?»[146] Expresiones de esa índole se hallan también en Schiller, quien a diferencia de sus contemporáneos se mantendría fiel a Aristóteles en su esfuerzo por comprender la tragedia a partir de los efectos que suscite. Así, enunciará en el artículo *Sobre el arte trágico* a propósito de una enumeración de formas de lo emotivo: «Se supera al género emotivo allí donde el origen de la desgracia no sólo no esté reñido con la moralidad, sino que incluso sólo sea viable a través de la moralidad».[147] Y entre los apuntes referidos al *Demetrius* figura la frase lapidaria: «De sobrevenir una desgracia, que el daño venga causado por el propio bien».[148] En no menor medida que la propia concurrencia de la dialéctica en la poética prefilosófica, sorprende que no parezca verse afectada por las diferencias esenciales que median entre las concepciones del fenómeno trágico de los di-

versos representantes de dicha poética, Aristóteles, Lessing o Schiller.

Así pues, la estructura dialéctica de la tragedia no constituye un coto exclusivo de la reflexión filosófica; también es tenida en cuenta desde una perspectiva dramatúrgica o histórico-filosófica, si bien generalmente en un grado de particularización conceptual que dificultaría la apreciación de la dialéctica propiamente dicha. No obstante, cabe considerar la estructura dialéctica como criterio válido para definir lo trágico. No cabe la menor duda que la mayoría de los pensadores de segunda fila que durante el siglo XIX dedicaron particular empeño a ese problema se encontraban en la pista correcta, por más que sus teorías de lo trágico fueran inseparables generalmente de una contemplación «pantrágica» del mundo, más autobiográfica que filosófica. Un ejemplo lo brinda un pasaje del libro *Lo trágico como ley universal y el humor como figura estética de lo metafísico* de Julius Bahnsen: «En lo trágico se hace patente la escisión irremisiblemente inconciliable del núcleo más íntimo de todos los seres».[149] Otro, Eleutheropulos, define lo trágico como la «negación de la vida por obra de una necesidad interior»[150]. Mayor envergadura que el criterio unilateral patente en tales definiciones –del que tampoco quedarían exentas las de los filósofos y los teóricos de mayor relevancia– es la omisión del aspecto dialéctico, tal como se encuentra en la definición de J.H. Kirchmanns: trágico sería «el ocaso de lo sublime»[151]. Semejante definición sólo podría salvarse agregando que la propia condición sublime provoca el fin de lo sublime; o bien que el hombre, quien no podrá vivir privado de lo sublime, termina destruyéndolo ya sea con su propia vida o con la propia realización del mismo elemento sublime.

A pesar de la ubicuidad del momento dialéctico, no menoscabada por límites históricos ni metodológicos, tampoco debe olvidarse que tanto la estética del idealismo alemán como la de épocas posteriores se han resistido tenazmente a situar lo dialéctico en el centro de la consideración de lo trágico. Un motivo, pero no el único, se desprendería de la circunstancia de que en el ánimo de los pensadores más relevantes –Schelling, Hegel, Hölderlin, pero también Solger y Schopenhauer– no se encontraba definir lo trágico, sino que en el seno de sus sistemas tropezaban con un elemento que designarían como lo trágico, aunque lo trágico estribase efectivamente *en un único extremo*: en la concreción de lo trágico dentro del sistema de cada cual. El recelo a la hora de emplear una definición de orden dialéctico puede haberse debido también al carácter insuficiente que presenta, esto es, al hecho de que no sea reversible. Si lo trágico fuera lisa y llanamente el ocaso de lo sublime, entonces el elemento trágico se daría todas y cada una de las veces en que algo sublime toque a su fin. Puesto que, sin embargo, no toda dialéctica es trágica, es menester distinguir en lo trágico una variante específica de la dialéctica, diferenciándola concretamente de los conceptos, también estructurados dialécticamente, que se le opongan; esto es, respecto a lo cómico, la ironía y el humor.[152] Esa es materia reservada a estudios posteriores. Una razón de mayor envergadura para semejante recelo debería verse, sin embargo, en la aparente inconveniencia que supone reducir a la conceptualidad lógico-formal de la dialéctica un fenómeno como el elemento trágico, fenómeno al que la poesía debe su grado más elevado y que, por ende, se ve siempre implicado en la interpretación de la existencia. La cuestión es que tal interpretación tiene siempre que volver a precisarse en el análisis de cada tragedia en concreto, mientras

que desde Schelling las definiciones de lo trágico no han dejado nunca de orientarse según la interpretación propia de cada filósofo, es decir, según el proyecto metafísico de cada cual. En ese punto se da una plena coincidencia entre filosofía de lo trágico y arte trágico: en lugar de la definición de lo trágico en Schopenhauer cabría, con mayor razón, hablar del elemento trágico en Schopenhauer, esto es, de la condición trágica schopenhaueriana, del mismo modo que se habla de la shakespeariana.

De lo anterior no cabe, sin embargo, extraer una conclusión diferente a la derivada de la crisis a que en la era post-idealista condujera la concepción dialéctica de lo trágico: que *lo* trágico, en definitiva, no existe, al menos como esencia. Lejos de eso, lo trágico vendría constituido como un modo, una modalidad específica de aniquilamiento efectivo o en ciernes, y concretamente la modalidad dialéctica. Sólo es trágico el acabamiento que se sigue de la unidad de contrarios, de la decantación de lo uno en su contrario o de su escisión. Por añadidura sólo es trágico el acabamiento de aquello que, no debiendo perecer, deja con su ausencia una herida irrestañable. Porque la contradicción trágica no puede quedar superada dialécticamente en una esfera superior, ya sea de carácter inmanente o transcendente. Si ése fuera el caso nos hallaríamos bien ante la aniquilación de una nimiedad que se sustrae a la condición trágica para librarse a la comicidad, bien ante la superación ya consumada del elemento trágico en el humor, su ocultamiento bajo la ironía o su exaltación en la fe. Nadie como Kierkegaard ha reflexionado sobre ese particular, hasta el punto de que sus obras –en particular las *Etapas del camino de la vida* y la *Apostilla anticientífica*– permitirían elaborar un teoría válida de lo trágico y sus conceptos opuestos.

En lo que sigue trataremos de algo mucho más modesto. Al hilo de ocho tragedias se intentará reforzar la tesis de la estructura dialéctica de lo trágico, es decir, del carácter de modalidad dialéctica que tiene lo trágico. Sin embargo, la tesis no se considerará reforzada con la mera evidenciación, sino que se requerirá la verificación de su validez. Se considerarán las tragedias indagando su estructura dialéctica; pero el hallazgo de tal estructura no supondrá una ratificación del supuesto en tanto no se demuestre que contribuye a profundizar la comprensión que se tenga de las tragedias. Nuestras ocho consideraciones no son, desde luego, interpretaciones, sino meros análisis; más concretamente, análisis de lo trágico en dichos textos, a menudo sólo de la tragicidad de un único personaje. Tampoco formulan cuestiones que trasciendan a la obra. Del mismo modo que no presuponen un concepto substancial de lo trágico (como sería el caso en el concepto hegeliano de colisión de dos representantes de la misma ley), tampoco están a la mira de un «contenido» no explícito de una obra; esto es, el propósito del autor o el sentido de la obra.

Puesto que el concepto de lo trágico se ha visto, para su desgracia, encumbrado desde la concreción de los problemas filosóficos hasta las alturas de lo abstracto, le corresponde ahora hundirse hasta el terreno más concreto posible de las tragedias, si lo que se pretende es su preservación. Ese terreno más concreto posible es el de la acción. Se trata de un ámbito francamente desdeñado en la reflexión en torno a lo trágico. Y, sin embargo, es el componente más importante del drama, la dimensión a la que no por casualidad debe su nombre. El grado de validez que acredite o deje de acreditar la concepción dialéctica de lo trágico dependerá, a fin de cuentas, de si con ella logra apreciarse la inserción de todos los momentos

en un conjunto sin fracturas, incluso de los más inapreciables, en virtud de la relación que guarden con la construcción trágica.

Con las ocho tragedias consideradas aquí únicamente pretende aportarse otros tantos ejemplos. La selección de las obras se ha efectuado entrelazando diversos criterios. Por una parte, tenían que ser representativas de las grandes épocas del arte trágico: la tragedia griega, el Barroco en España, Inglaterra y Alemania, el Clasicismo francés y la época de Goethe. Por otra, y más específicamente, ha querido atenderse a aspectos como la existencia de eventuales conexiones –por ejemplo, entre Calderón y Sófocles–, la concurrencia de prejuicios –tal en los casos de Shakespeare y Gryphius– o, en fin, la intensidad trágica; de ahí la opción por la primera obra de Kleist y y la última de Schiller.

II. ANÁLISIS DE LO TRÁGICO

Aquiles:

Herida el águila por certera flecha,
dijo al ver la argucia del dardo emplumado:
«Así son nuestras y no ajenas
las alas que nos dan alcance.»[153]

ESQUILO

Sófocles: *Edipo rey*

En la textura de su acción aparece atravesado *Edipo rey* de tragicidad como ninguna otra obra. En cualquiera de los pasajes de la suerte del héroe en que se repare sorprenderá la unidad de redención y aniquilamiento inherente a lo trágico. Porque no es el aniquilamiento lo que posee entidad trágica, sino la mutación de la redención en aniquilamiento; la tragicidad no estriba en la destrucción del héroe, sino en que el hombre perezca mientras transita por el camino que ha tomado para eludir su destrucción. Esa experiencia cardinal del héroe, refrendada a cada paso que dé, cederá en el último momento ante otra: el camino hacia la destrucción esconde en su término tanto la salvación como la redención.

A diferencia de lo que ocurría aún en Esquilo, en el drama sofocleo los dioses han dejado de comparecer entre los personajes. Pero continúan tomando parte en cuanto sucede. Al héroe no se le concede entera libertad, pero tampoco se le priva enteramente de ella. «...yo haré cuanto en mi poder se halle para que con el dios triunfemos o caigamos»[154], profiere en consecuencia Edipo. Lo trágico no es, sin embargo, que la divinidad depare a los hombres cosas terribles, sino que ocurran en virtud de las propias acciones humanas. No menor relevancia para la tragedia que el mudo dominio sobre cuanto sucede encerrará, por consiguiente, la modalidad de intervención divina en las acciones humanas que el propio hombre requiere, plasmada en los términos de un oráculo.

En tres ocasiones se pronuncia el oráculo en el curso de la acción edípica: en primer lugar dirigiéndose a Layo, luego a su hijo y finalmente a Creonte, quien lo inquiere por encargo de Edipo. Tres veces convertirá el oráculo el saber divino en saber humano, guiando así las obras de los hombres e induciéndolos a ejecutar lo que sobre ellos estaba dictaminado. Como si de nudos se tratase, esos tres pasajes condensan la condición trágica en la textura de la acción, de modo que ésta sólo puede desurdirse a partir de ellos. Realmente no componen a la vez los momentos culminantes de la obra de Sófocles. El «análisis trágico»[155] no se inicia hasta el último de ellos. Pero al cumplir con lo exigido, el análisis vuelve a evocar los dos oráculos precedentes, de forma que la exclamación de Edipo («¡Ay, ay! Todo está claro ya»[156]) termina comprendiendo a los tres oráculos y conformándolos como los hitos de su destino.

1

El oráculo de Layo que da origen a todo el suceso se ha transmitido en diversas versiones.[157] Según Esquilo al rey se le anunció que Tebas sólo podría preservarse si a su muerte no dejaba descendencia. Para tener descendencia debía renunciar a tenerla, puesto que el heredero, a quien debiera corresponder la salvaguarda de la estirpe, provocaría en ese caso su desaparición. Desde un principio se registra, pues, la dialéctica entre preservación y extinción. Común a las versiones de Sófocles y Eurípides es la predicción al rey de que morirá a manos de su hijo. Aquel a quien engendre lo aniquilará; aquel a quien dé vida se la quitará. Nonato aún, encarna Edipo ya una suerte de trágica unión entre creación y aniquilamiento afín a la que recorre toda la obra. En Eurípides el oráculo adopta la forma de prohibición intimidatoria. Layo su-

cumbe, no obstante, a la embriaguez y al deseo, engendrando así un hijo y contrayendo, en consecuencia, una culpa sin ser culpable de nada. Para escapar a su suerte resuelve dar muerte a su hijo reproduciendo, aunque al revés, la tragedia del oráculo: quitando la vida a quien él se la ha dado. En Sófocles se acrecienta el tono trágico pues el oráculo no concurre con su advertencia. Sin que medie una prohibición de engendrar un hijo, Layo se ve sorprendido por la noticia de que habrá de ser matado por él. A diferencia de la intimidación, ante ese tipo de conocimiento no cabe escapatoria. No es posible una acción en consecuencia; incita al asesinato del hijo, pero revela al mismo tiempo la inutilidad de esa acción: es preservación y aniquilamiento en una misma cosa. En su situación, es irrelevante que Layo crea o deje de creer en el oráculo (Yocasta optará más tarde por el escepticismo): ya tenga fe o dude, hay razones suficientes como para impedirle que resuelva dar muerte a su hijo. Pero, en lugar de aceptar la escisión trágica consistente en que es imposible obrar como debe –e imposible por la misma razón que impone obrar de esa manera–, actúa Layo no como si fuera consciente de que su hijo va a matarlo, sino creyendo que de no actuar él así su hijo lo mataría. Para eludir la condición trágica recurre al procedimiento antitrágico por antonomasia: la inconsecuencia.[158] Que tampoco lo conducirá a la salvación, sino a la muerte. Cuando años más tarde emprende camino de Delfos con la intención, según Eurípides, de cerciorarse por el oráculo de que su hijo está muerto –de la inconsecuencia se desprende la incertidumbre–, hacia donde realmente se encamina es al encuentro de su hijo, para ser matado por él en la encrucijada de caminos.

2

La segunda vez que el oráculo habla es para dirigirse al joven Edipo, salvado por un pastor tras ser abandonado por sus padres en los desfiladeros del Citerón, y criado por Pólibo, rey de Corinto, como si fuera su propio hijo. Tras sostener en un banquete un comensal borracho que no es hijo de Pólibo y ocultarle éste la verdad, parte Edipo hacia Delfos. Pero, en lugar de comunicarle quiénes son sus padres, le informa de algo espantoso ante lo cual sería tanto más perentorio conocer la identidad de los padres: Edipo está destinado a matar a su padre y casarse con su madre. La consulta al oráculo transforma así la salvación en destrucción: en lugar de resolver la ignorancia en torno a los padres, la convierte en la causa del horrible suceso futuro. La tesitura en que el oráculo coloca a Edipo guarda en Sófocles inicialmente una semejanza aparente con la de Layo. Tampoco aquí se formula una advertencia ante lo que pudiera sobrevenir, sino un pronóstico de lo que va a ocurrir. Hay, sin embargo, dos importantes diferencias. El oráculo, por una parte, presenta mayor entidad y se formula a título de dictamen divino, de forma que Edipo se ve obligado, por respeto y veneración, a querer lo que en modo alguno puede querer. Y, por otra parte, la condición trágica se acrecienta en la medida que Edipo tiene vedado el refugio en una actitud estoica. Layo huía de su asesino, pero Edipo huirá de su propia transformación en asesino. A diferencia de su padre, está obligado a actuar para evitar sus propias obras. Resuelve así no regresar a Corinto y emprende camino hacia Tebas. No obstante, la huida de sus supuestos padres lo lleva al encuentro de su auténtico padre. En el suceso desencadenado en torno a Edipo se desdoblan, pues, por vez primera el ser y la apariencia[159], brindando un nuevo margen de acción a la dialéctica

trágica: la redención en la esfera de la apariencia termina revelándose como destrucción en el plano de la realidad. En la encrucijada se encontrarán sin reconocerse padre e hijo frente a frente. Aquél se propone preguntar al oráculo por su hijo y éste acaba de efectuar una consulta acerca de su padre, para enterarse por toda respuesta, sin embargo, de algo de lo que ahora va huyendo y acabar realizándolo en virtud de la propia huida.

3

Con el fin de liberar a Tebas de la peste que la azota, consulta Creonte por encargo de Edipo al oráculo de Delfos, que de esa manera hablará por tercera vez. A diferencia de los dos oráculos precedentes, no presagia la respuesta –se exige la venganza de la muerte de Layo– nuevos horrores, sino que promete la redención mediante la expiación de la atrocidad cometida. Los tebanos apelan a Edipo, quien ya una vez los salvara de la esfinge convirtiéndose así en su rey, creyendo ver en él de nuevo a su redentor; movido por el temor a que los asesinos de Layo pretendan también matarlo a él, da el rey en pensar que apresándolos se salva él mismo. Pero una vez iniciadas las pesquisas y tras ser calificado por Tiresias de «impío que el país contamina»[160], intuye rápidamente Edipo que la redención que se prometía encierra el germen de su destrucción. Como contrapunto a la esperanza de descubrir al asesino de Layo se deja entrever su temor a encontrarlo dentro de sí mismo. De suerte que cuanto en el curso de las pesquisas parece destinado a proteger al rey de la salvación que pudiera acabar con él, termina decantándose en términos efectivamente aniquiladores. Así, Yocasta referirá para turbación del vidente la predicción del oráculo de Layo y de cómo su muerte no fue perpetrada por el hijo, sino en una encru-

cijada de caminos por unos salteadores, lo que en lugar de serenarlo, despierta en Edipo la primera intuición de su culpa. Parecido efecto produce la declaración del mensajero, según la cual, no siendo Edipo hijo de Pólibo, no debe temer que en Corinto se verifique el oráculo: en ese instante adquiere Edipo una certidumbre casi plena en que la predicción ya se ha verificado. Finalmente es el propio pastor en quien fía su última esperanza, pues había descrito a los asesinos como salteadores, quien descubre la terrible verdad. En la confesión que Edipo tiene que arrancarle vuelve a hacerse patente la trágica unión existente entre redención y destrucción: a fin de preservar su vida había decidido Layo dar muerte a su propio hijo; el pastor quiso librarlo de esa suerte, con el resultado, sin embargo, de terminar salvándolo «para un gran mal»[161]. El asesino a quien Edipo busca es él mismo. El salvador de Tebas se revela a la vez como su azote. Y esa condición no le viene agregada: lo es precisamente en su condición de salvador, porque la peste es el castigo de los dioses al pago que se le dispensara por su acción salvadora, el matrimonio incestuoso con Yocasta. La sagacidad que le hiciera ver al hombre en el enigma de la esfinge, permitiéndole salvar con ello a Tebas, no le abriría los ojos como para advertir el hombre que él mismo era, conduciéndolo así a la perdición. El duelo entre Edipo y Tiresias, entre el vidente obcecado y el ciego clarividente, concluye con la ceguera que Edipo perpetra de propia mano: la visión que le ocultara lo que tenía que haber visto y que el ciego de Tiresias efectivamente viera, no debía continuar mostrándole todo lo que, demasiado tarde ya, tendría que seguir viendo.

Retrospectivamente se evidencian, pues, los dos primeros oráculos como otras tantas prefiguraciones del

tercero y decisivo que Sófocles sitúa en el centro de su tragedia. El trágico camino que media entre Tebas y Delfos, entre la ceguera humana y la revelación divina, camino que Layo y el joven Edipo emprendieran –éste por no convertirse en asesino, aquél por no ser asesinado, aunque a uno lo conduciría hasta la muerte y al otro hasta el crimen–, constituye en el rey Edipo una suerte de camino, diríase que vuelto hacia dentro, que conduce a la inteligencia. En la tragedia la andadura narrativa de la historia preliminar se adensará adoptando la forma dramática de la indagación. La desdicha no aguardará al rey al borde del camino, como una desconocida, sino al cabo del examen de sí mismo. En cada uno de los tres destinos, que acaban conformando uno solo, se erigen, pues, los oráculos en hitos de una ascensión trágica donde los términos opuestos se verán trabados de manera cada vez más estrecha y la dualidad implacablemente impelida a constituirse en unidad: Layo huye de su asesino siguiendo la senda que lo lleva hasta él; el joven Edipo huye del crimen que le ha sido presagiado cometiéndolo en su huida; el rey Edipo ordena la captura de los asesinos de Layo maliciando que puedan también acabar con su vida y termina encontrándose a sí mismo.

Calderón: *La vida es sueño*

1

La vida del príncipe Segismundo de Polonia se encuentra desde antes de nacer bajo el signo de la desdicha, al igual que la del hijo del rey de Tebas. La obra de Calderón ha sido calificada, y no sin razón, como versión cristiana del tema de Edipo. Un buen testimonio de la

transformación que el motivo experimenta en el Barroco católico lo brinda la propia atenuación de la profecía. El incesto se ve reemplazado por la muerte de la madre: por más que fuese Segismundo quien la ocasionase con su nacimiento no deja de ser un suceso natural, mientras que el matrimonio incestuoso de Edipo, aun sin saber él de su naturaleza, se ejecuta a título de acción suya. Y el asesinato del padre cede su lugar a un sometimiento bélico referido, al igual que la muerte de la madre, a un plano más genérico, de forma que queda trascendido el destino individual: después de la naturaleza el plano en cuestión es la historia. Pero a pesar de que la conclusión que da título a la obra no hace sino privarla del elemento trágico, continúa estando su fundamento tan sometido a éste como en *Edipo rey*. Por otra parte, las modificaciones impuestas por el cristianismo terminan suscitando, en lugar de aplacarlos, otros momentos trágicos. El primero queda patente en el propio presagio de la desgracia. El augurio deja de anunciarse mediante la especie institucional y universal del oráculo, sino que recurre a dos fuentes reñidas entre sí: el sueño y la ciencia. Se alude así a una fisura de la naturaleza que pone en entredicho lo entero de su condición. Antes del parto se le aparecerá a la reina en sueños un monstruo de apariencia humana que le da muerte, mientras que al rey la sapiencia astrológica a la que debe su celebridad y, por así decirlo, el dominio que ejerce sobre su época, le presagia el ultraje que un día le infligirá su hijo. Carente de la autoridad del oráculo, recurre el augurio en Calderón, como en el *Macbeth* de Shakespeare, a la añagaza. Si la primera parte de la profecía da en confirmarse el hombre dará también crédito a la segunda, obrando en consecuencia, siendo éste precisamente el momento en que incurre en culpa. Macbeth interpreta su nombramiento como *Thane of Cawdor*, abonado con cre-

ces por sus propios méritos bélicos, como indicio de que las brujas le han anunciado la verdad, de suerte que verá en el asesinato del rey una especie de consumación de la tarea que el destino le encomienda. Basilio, por su parte, cree ver en el fallecimiento de la reina en el nacimiento de su hijo la prueba del acierto de la profecía, admitiendo en consecuencia la segunda parte. Si en Shakespeare la ironía del destino estriba en que Macbeth tome por prenda del éxito que aguarda a su perversión lo que no es sino premio a su virtud, en Calderón será mediante la confianza que el rey deposita en su ciencia por el mero hecho de que el inconsciente parezca haber enunciado la verdad. El momento trágico que esa ironía genera en sus víctimas se ve incrementado con otro, fruto no ya de la supeditación del conocimiento respecto al inconsciente, sino de la propia ciencia. La celebrada pericia del rey leyendo el futuro en los astros se transmuta en términos aniquiladores después de haber constituido el fundamento de su grandeza: «Porque de los infelices / aun el mérito es cuchillo / ¡que a quien le daña el saber, / homicida es de sí mismo!»[162]

2

Los poderes que a Layo y a Basilio les permiten contemplar el futuro no consienten que ninguno de los dos tuerza lo que han visto. Si tienen fe, tienen que aceptarlo; si dudan, no tienen nada que temer ni, por consiguiente, tomar medida alguna. De actuar, será sólo por inconsecuencia. La fe en el augurio se impone, en efecto, de muy diversa manera a uno y otro. Pues si el oráculo habla en nombre de Apolo, al rey de Polonia la fe cristiana no le reafirmará el doble augurio, antes bien se lo pondrá en entredicho. Basilio tendrá que preguntarse si no está pecando contra su Dios, postergándolo así tras la super-

chería y la ciencia, desde el momento en que se pone en manos de sueños y astros. La religión católica predica el libre albedrío; las obras de Segismundo no pueden, pues, encontrarse predeterminadas. Pero sólo pensar en el libre albedrío de su hijo para obrar como se le antoje tiene que evocarle a Basilio las desgracias que le auguran los astros. Por eso procura Basilio, como Layo, apartar de sí lo presagiado: interpretándolo, pues, no como el hecho futuro que es, sino como una mera amenaza. Pero los reparos que la fe le impone lo mueven a una mayor cautela llegado el momento de precaverse; en Eurípides Layo se limita a albergar dudas acerca del éxito de las medidas adoptadas, sin reparar en su justificación. Mientras el rey tebano envía a su hijo a una muerte aparentemente segura mandando que lo abandonen en los desfiladeros del Citerón, ordena Basilio la reclusión del recién nacido en una torre. Layo se entregará así al desvarío de sentirse a recaudo de su futuro asesino por haber ordenado su muerte, mientras Basilio desvaría figurándose que puede dejar vivir a su hijo e impedirle, al mismo tiempo, que ejecute lo presagiado. También esto, sin embargo, demuestra ser una equivocación cuya primera víctima no será sino quien hubiera cifrado en ello sus esperanzas de redención. El momento llega cuando Basilio, acuciado por la duda acerca del acierto de aquella orden, pone a prueba a su hijo, convertido ya en un muchacho. Adormecido con un bebedizo, es trasladado éste a palacio, donde despierta investido de soberano. La obra de Calderón se emancipa plenamente de la Antigüedad con esa prueba, portadora en sí misma de un momento trágico, para ejecutar una idea capital del Barroco: la del teatro universal, si bien recurriendo no a los personajes alegóricos del auto sacramental del mismo título, sino a la parábola, es decir, a individuos con carácter de personajes dramáti-

cos.[163] Ante el príncipe, ataviado con el manto real, comparecen sucesivamente los representantes de la corte y de su familia, con objeto de comprobar si los astros lo han destinado a ser un tirano. Su comportamiento parece confirmar la profecía. Pero cada pormenor de su talante tiránico delata que si habla y actúa de ese modo no es porque sea de natural así, sino porque en la torre ha terminado convertido en semejante persona. El monstruo que hace bueno el sueño de la reina no es obra del destino, sino, por el contrario, de quien intentara eludirlo, el propio rey. Las precauciones tomadas han conjurado exactamente todo aquello de cuanto cabía precaverse. Mas no sólo la reclusión del príncipe, sino también el examen con que luego se procura su reparación pasa de ser término de salvación a término de destrucción. Porque la prueba a que tiene que someterse Segismundo hace de él un impensado juez. Apartado en su reclusión de cuanto fuera posible, su anhelo ahora será llevar a término lo imposible. Da muerte así a un cortesano y amenaza a Rosaura: «... que soy muy inclinado / a vencer lo imposible; hoy he arrojado / de ese balcón a un hombre, que decía / que hacerse no podía; / y así por ver si puedo, cosa es llana / que arrojaré tu honor por la ventana».[164] En vano da a conocerse Rosaura como la única persona que advierte la razón de la actuación de Segismundo no en su disposición, sino en la vida impuesta por el padre: «...¿qué ha de hacer un hombre, / que no tiene de humano más que el nombre, / atrevido, inhumano, / cruel, soberbio, bárbaro y tirano, / nacido entre las fieras?»[165] Al igual que las precauciones de Basilio, la comprensión de Rosaura corre el riesgo de resultar baldía, en virtud de una dialéctica trágica que retornará en la *Familia Schroffenstein* de Kleist. Porque Segismundo le replica: «Porque tú ese baldón no me dijeras / tan cortés me mostraba / pensando que con

eso te obligaba; / mas, si lo soy hablando deste modo, has de decirlo, vive Dios, por todo». El malvado es o afecta ser obra de quien lo tiene por malvado o lo reconoce como tal. La prueba culmina en la segunda comparecencia del rey, acogido por Segismundo con una tirada que le demuestra el cumplimiento de la profecía (en alfombra para las plantas de Segismundo habría de parar su blanco cabello), pero al mismo tiempo le revela que la culpa de todo ello la tiene quien quiso malograr el augurio: «Acciones vanas / querer que tenga yo respeto a las canas; / pues aún ésas podría / ser que viese a mis plantas algún día, / porque aún no estoy vengado / del modo injusto con que me has criado».[166] En un principio el rey quedará exonerado de percatarse de que no sólo las precauciones para atajar la profecía, sino también la comprobación de su necesidad se vuelven en su contra. Figurándose que sea posible pasar por alto lo sucedido, ordena dormir de nuevo al príncipe y su traslado a la torre.

3

La tragedia del destino en la Antigüedad se transforma en la esfera cristiana en tragedia de la individualidad y la conciencia. El héroe griego perpetra su terrible acción sin ser consciente de ello, procurando eludirla precisamente; el héroe del drama católico termina, antes de redimirse, convertido en la víctima de su intento de reemplazar mediante el saber y la reflexión la azarosa realidad por otra diferente, obra suya. Los tres actos de la obra de Calderón corroboran con claridad creciente dicha diferencia entre los modelos de tragedia (dándose, además, la circunstancia de que es Basilio y no Segismundo quien corresponde a Edipo). En el primer acto a la tragedia de la profecía se suma la de la sapiencia que convierte al rey en «su propio asesino». El segundo, plenamente

desvinculado ya de la Antigüedad, muestra la tragedia latente en el afán por intervenir en la vida de otra persona no mediante el afecto y la comprensión, sino la maquinación. La tentativa de reducir a Segismundo sólo provoca su enconamiento, pues Basilio pasa por alto que la defensa no es una mera acción negativa que se limite a malograr algo, sino que también provoca efectos. La obra de Basilio no es haber puesto a su hijo a manos de la predisposición que éste presentase, a fin de que mostrase si de él resultaba un tirano; lejos de eso, precisamente es él quien, en lugar de arrumbarlo, suscita lo presagiado dándole carácter de predisposición. Como todo el teatro cristiano, la obra también dejará atrás el ámbito trágico, pero no sin que en el tercer acto se ponga de manifiesto la tragedia latente en el ensayo. Imbuido por la arrogancia de su pensamiento se da Basilio al desvarío de experimentar con la realidad figurándose que pueda crear otra que no encierre consecuencias. Pero su intento de declarar sueño lo vivido durante unas horas en la corte por Segismundo se ve condenada al fracaso. No bien difundido su propósito de legar la corona a sus sobrinos y no a su propio hijo se alzan contra él unas fuerzas rebeldes para quienes el dominio ejercido por el príncipe no ha pasado, como para él mismo, a ser un sueño, nombrándolo caudillo. La profecía del sueño, a la que Basilio cree agradecer el haber abortado el dominio de su hijo, se constituye así en la instancia que acaba convirtiendo a éste en soberano. Pues Segismundo acepta encabezar la rebelión única y exclusivamente porque interpretará el sueño en que su padre ha diluido la realidad del ensayo regio como signo profético de que el destino lo llama a ser rey. La guerra contra Basilio conduce a los rebeldes a la victoria, no siendo sino de ese modo –procurando atajar el presagio con la reclusión de Segismundo e intentando

luego reparar ésta por si fuera infundada– como se le confirma el presagio al rey: derrotado, cae prosternado a los pies de su hijo. Con extremada precisión enuncia en ese momento la trágica suerte que comparte con Edipo: «Poco reparo tiene lo infalible, / y mucho riesgo lo previsto tiene: / Si ha de ser, la defensa es imposible, / que quien la excusa más, más la previene. / ¡Dura ley! ¡fuerte caso! ¡horror terrible! / Quien piensa que huye al riesgo, al riesgo viene; / con lo que yo guardaba me he perdido; / yo mismo, yo mi patria he destruido».[167] Y la muerte, diríase que ejemplificadora, que sufre su lacayo Clarín cuando se ve fatalmente sorprendido por un disparo en el escondite donde se imaginaba a buen recaudo, supone una ocasión renovada para proclamar su conclusión: «Pues yo, por librar de muertes / y sediciones mi patria, / vine a entregarla a los mismos / de quien pretendí librarla».[168] Mas en ese pasaje, con el cual la obra de Calderón hubiera podido acabar como una tragedia, sufre una transformación el fin trágico hacia donde la preservación parecía conducir, dando en su contrario, esto es, pasando a ser redención efectivamente. El camino hacia la desgracia en que parece haber parado el de la dicha termina siendo, en efecto, camino hacia la dicha, aunque no en virtud de otro golpe del destino, sino del buen sentido de los hombres. Y como en toda gran obra que no encuentra su final en lo trágico, también aquí la senda que permite dejarlo atrás resulta de la inversión de la que se veía abocada a la tragedia. La prueba de Segismundo, que en un principio mudó en desgracia la suerte de Basilio, termina siéndole venturosa a éste. El sueño que diera pie al suceso trágico, mostrando antes de nacer a Segismundo como un monstruo a los ojos de la reina, y que con ocasión de la prueba regia acabara convirtiéndolo en soberano en lugar de sumir el mando en el olvido, acreditará finalmente su con-

dición de maestro de Segismundo y, con ello, de salvador del rey. Segismundo se olvidará de la prueba, pero no a título de sueño, sino tras aprender que toda la vida es sueño y resolverse, desafiando el presagio de los astros, a mudar de talante para vivir una vida que en lo sucesivo será para él sólo sueño, de otro modo pues a como viviera el sueño que antes hubiera tomado por vida.

Shakespeare: *Otelo*

1

La fuente en que se inspira Shakespeare, una *novella* italiana, llevaba ya por título *El moro de Venecia*. La designación apunta hacia uno de los momentos antagónicos que definen el suceso trágico. Otelo es, a la vez, moro y veneciano. En calidad de veneciano se le permite capitanear la flota, en la de moro tiene vedado desposar a una veneciana. El hombre de guerra es aceptado por los habitantes de la ciudad como parejo a ellos, al amante lo tienen por negra alimaña. Un dinámico contrapunto muestra en el primer acto dicha escisión de Otelo: por las oscuras calles de la noche veneciana lo andan buscando de dos partes distintas. A la vez que lo persigue el padre cuya hija ha raptado, con el propósito de entregarlo a la justicia, ha ordenado el dux a sus hombres que lo encuentren para encomendarle el mando de la flota. Pero el hecho de que el conflicto se libre no en el palacio ducal, sino más tarde y en el interior de Otelo, es en gran medida revelador de su temperamento. También los héroes de Corneille serán dolorosamente conscientes de no poder ser los mismos en concepto de guerreros y de amantes. Pero para ellos el conflicto trágico –«el entrecruzamiento de dos necesidades»[169]– es en su origen algo fortuito y, en

definitiva, ajeno. No podrán ciertamente ni seguir a un tiempo el deber y la inclinación, ni tampoco desdeñar al uno por el otro. Pero, no obstante, tampoco se verán acosados en lo más íntimo de su ser: ni como amantes ni como guerreros son puestos en entredicho. Otelo alcanza, por el contrario, en breve plazo de manos del dux tanto el honroso nombramiento militar como el consentimiento a su matrimonio. Pero parte con la duda en sí mismo instalada en su corazón. En muchas cosas se contempla el hombre a sí mismo con los ojos de los demás y, aunque Otelo se sabe de sangre real, en Chipre no podrá olvidar qué imagen le devuelve el espejo veneciano. Por más muestras de amor que le haya dado Desdémona, el suyo propio se encuentra minado no sólo porque el padre no apruebe el enlace, sino porque tampoco crea en esa relación y lo haya acusado de brujería y malas artes. El amor propio quebrantado será el terreno que Yago abonará con la semilla de los celos.

2

A diferencia de las demás pasiones, los celos encierran en sí mismos la virtualidad de lo trágico. No requieren una primera colisión con otra fuerza para conferir impronta heroica a quien se vea acosado por ellos. Su naturaleza es de orden dialéctico –elemento que igualmente permitiría una inflexión cómica–. Los celos son amor que destruye intentando proteger. Entre los besos con que despide a Desdémona dice Otelo: «O balmy breath, that dost almost persuade / Justice to break her sword! - One more, one more. / Be thus when thou art dead, and I will kill / And love thee after».[170]

3

Yago, de cuya venganza será víctima Otelo, es un temperamento irónico. Su método es el socrático. No parece por ello acertado distinguirlo por la imagen del veneno que destile al oído de Otelo. De igual manera que Sócrates la ignorancia a sus discípulos, le hace ver él a su amo los celos. El regocijo irónico que experimenta terciando entre términos contrarios, en la mutación de lo bueno en malo, es el rasgo capital de su plan: «So will I turn her virtue into pitch; / And out of her own goodness make the net / That shall enmesh them all», dice de Desdémona, destinada a delatar su aparente amor adúltero hacia Cassio, una vez destituido éste, a través de la intercesión que está dispuesta a realizar a favor de él.[171] La escena en que Yago –siguiendo la metáfora socrática– induce el parto de los celos de Otelo constituye, no obstante, la ejecución más consumada de la ironía activa, mucho más infrecuente que la contemplativa. Cual segundo Sócrates, adopta ante Otelo una actitud de «negatividad absoluta»[172]. Todo lo logra, lo logra Yago por medio de su contrario. Sus preguntas son respuestas, sus respuestas, preguntas. Su sí encierra un no, su no un sí. La ansiedad de Otelo es la obra de su serenidad y la desazón de Otelo, el efecto de su afán de convicción. La meta hacia donde desea encaminar a Otelo la menciona él mismo para prevenirlo. Así es como Otelo se desplaza hasta allí por su propio pie, al igual que será él el primero en mentar a Cassio. La ironía de Yago acrecienta de esa manera la tragedia de Otelo. Porque Otelo no sólo siembra la destrucción intentando preservar lo suyo, en la medida que deja de ser víctima de Yago, también destruye en calidad de víctima de sí mismo. La ironía de los dioses de la Antigüedad ante el héroe trágico ha sido sustituida en el Barroco por la ironía del malvado.

4

Dame la prueba ocular, exclama Otelo cuando los celos se adueñan de él.[173] La petición atormentada de pruebas es intrínseca a la dialéctica de la duda en su dimensión trágica. Porque las dudas acerca de la fidelidad de la esposa, nacidas del temor a su infidelidad, anhelan contar con una prueba no de la fidelidad, sino de la infidelidad. Unicamente la prueba que la ratifique en su idea, no la que permita desmentirla, es capaz de sellar la duda. Ésa es su única ambición. Otelo desea ardientemente lo que más teme. Bien sabe Yago que al celoso cualquier minucia le sirve por esa razón de prueba. Lo que le brinda es el pañuelo que Otelo regalara a Desdémona, ahora en poder de Cassio. Al igual que la carta en *Don Carlos* el pañuelo adquiere aquí un poder destructivo sobre el hombre, y trágico porque es el mismo hombre quien se lo concede. Nada más alejado del ánimo de Otelo que extender las dudas a la propia prueba. No sólo porque arde en deseos de acabar con la duda que lo atormenta como la sed. También necesita zafarse de la persona –en quien no confía, pues siempre tiene recurso al disimulo–, buscando refugio en la cosa –de la que puede fiarse pues no malicia nada de ella–. Mas precisamente porque el objeto de suyo no miente resulta tanto más difícil sorprenderle el embuste. El acto de desprenderse del pañuelo que Otelo advierte en manos de Cassio constituye a sus ojos la prueba fehaciente de la infidelidad de la esposa, por más que dicha cesión no fuera sino de un gesto amoroso de ella hacia él. Porque cuando Desdémona se desprende del pañuelo lo hace con la intención de aliviar el dolor de cabeza de Otelo. Al rechazarlo Otelo lo guarda Emilia para entregárselo a Yago, quien lo lleva hasta la estancia de Cassio. Pero el dolor de cabeza que afecta a Otelo es sólo el sobrenombre de su pasión; de modo que el pañuelo

adquiere carácter de emblema respecto a un momento específico del trágico destino de Desdémona: sin saberlo desencadena con él lo que intentaba calmar, los celos de Otelo.

5

Desdémona se ve seguida hasta Chipre por la maldición de su padre: «Look to her, Moor, if thou hast eyes to see / She has deceived her father, and may thee».[174] Dicho argumento halla su lugar en el plan de Yago. A fin de que Otelo, de natural no desconfiado, crea que Desdémona puede llegar a engañarlo, le recuerda el embuste a que tiene que agradecer su amor. A partir de ese instante Otelo está en disposición de ignorar cuanto Desdémona proclame y confiar sólo en el pañuelo. Así es cómo en el interior de su alma termina dividiendo a Otelo de Desdémona cuanto ante Venecia entera los hubiera unido. El matrimonio se deshace en virtud exclusivamente de su propio fundamento. Pues cuanto Desdémona hiciera por Otelo sólo demuestra hasta qué extremo es capaz de ello, y en consecuencia, que puede serlo para engañar a Otelo. La prueba de su amor para en prueba de su infidelidad. He ahí cómo el método dialéctico aplicado por el temperamento irónico transforma al hombre en lo contrario de lo que es. La amante esposa se manifiesta adúltera y quien ama termina asesinando a su amada.

Gryphius: *Leo Armenius*

El estreno de Gryphius en las lides dramáticas pasa por ser la primera tragedia de la literatura alemana. Durante largo tiempo continuó siendo probablemente la única. Porque ya con *Catharina von Georgien* se desplaza

Gryphius al terreno del drama barroco [*Trauerspiel*], género en el que perseveraría llegado el momento de tratar asuntos serios.[175] Como en Calderón, también en Gryphius la escisión trágica quedará anulada por obra del principio unificador que suponía la redención cristiana. Por esa razón no constituye aún *Leo Armenius*, pese a su origen en el estudio de la Antigüedad y a que obedezca a un concepto eminentemente trágico, una obra que persista en el espíritu de la Antigüedad. Lejos de eso, se procede incluso a la inserción de la propia religión cristiana en la tensión trágica. En lugar de convertir al creyente en un mártir elevado por la fe más allá de lo trágico de su destino, la religión se trasmuda en trágico destino que no procura la prometida y anhelada bienaventuranza, sino un desgraciado final que se verá contrapuntísticamente acentuado en su tragicidad –no exaltado– por la cruz de Cristo en razón de la cual se verifica dicho final.[176]

1

Leo Armenius, emperador de Constantinopla, y Michael Balbus, el mariscal que se ha conjurado contra él, se encuentran encadenados por su pasado. Años atrás Leo, mariscal entonces al mando de la lucha contra los búlgaros, había abjurado de su señor intitulándose nuevo emperador gracias a la ayuda que le prestara su amigo. La enemistad ulterior, origen del suceso que tiene lugar en la víspera y durante la Navidad del año 820, se mueve en un claroscuro que no permite distinguir lo bueno de lo malo ni tampoco tildar de meramente falaces los destinos, trágicos y excluyentes, de ambos. Si Leo Armenius es el tirano cuya muerte exigiría la salvación del país, la tragedia de Michael Balbus estriba en que aquél a quien ayudara a subir al trono imperial con objeto de salvar a Bizancio ha terminado convirtiéndose en un azote para el

país. Si no es tal, la propia tragedia de Leo estriba en verse amenazado de muerte por aquél a quien él promoviera hasta las más altas esferas del poder. De suerte que la instancia que persigue su derrocamiento no es, en cualquiera de los dos casos, sino la misma que lo aupara al trono: el principio de la rebelión y de la legitimidad.

2

No bien se tienen noticias de la existencia de una conspiración aconseja Exabolius al rey que ordene dar muerte a Michael Balbus. Pero Leo teme que la ejecución sin sentencia previa del poderoso mariscal soliviante al pueblo y que la medida tomada para protegerse termine perjudicándole. Así es como, persuadido de poder eludir la muerte, da el primer paso hacia su ruina. De idéntica manera da el propio Michael Balbus pie a su condena. Al encontrar de mal talante a Exabolius, a quien tiene por su amigo, lo cree también malquistado con el emperador y le confiesa el propósito que tiene de matar a Leo. La tragedia del hombre cuyas palabras pueden volverse en su contra queda enunciada, siguiendo el curso tripartito de la dialéctica, por el coro de cortesanos con que concluye el primer acto. Los versos de conclusión –«enunciado», «contraenunciado» y «sobreenunciado»– rezan: «La vida toda del hombre reposa en su lengua - En la lengua de cada cual reposa la muerte - ¡Vida y muerte te penden, oh hombre, de la lengua¡!»[177]

3

El segundo paso hacia la muerte lo da Leo con el aplazamiento de la ejecución de un Balbus ya condenado, por no profanar con una muerte violenta la fiesta de la Natividad del Señor. Lo apremia a ello la emperatriz quien,

obsesionada por preservarse a sí misma y al emperador de una falta contra le religión, termina ocasionando así la muerte de su esposo. La fe cristiana no aparece aquí como el poder supremo capaz de conducir, incluso en su ruina, hasta el triunfo al héroe enredado en las contrariedades del mundo. Ni el emperador ni la emperatriz se ven exaltados por la gloria del martirio, a pesar de que ambos se sacrifiquen por su religión. La fe ejerce un dominio tan irrelevante sobre el acontecimiento y se encuentra tan intrincada en el mundo, que tiene que prestarse a proteger a los asesinos de quienes le son fieles. La noche de la Natividad del Señor que Leo no quiso mancillar de sangre brindará a los conjurados la oportunidad de acabar con él. De ese modo se perpetrará en su persona la profanación que el emperador deseaba eludir. Disfrazados de sacerdotes se introducen los secuaces de Balbus en la iglesia donde Leo asiste al oficio religioso y lo abaten sirviéndose de los puñales que llevaban ocultos en los cirios, emblemas éstos, pues, de la tragedia consistente en que las tinieblas de la muerte broten de la luz de la fe.

4

Que desde el calabozo Balbus se ponga en contacto con sus cómplices y pueda ordenarles la comisión del crimen en Nochebuena es asímismo trágica obra del propio emperador. Acuciado por un espectro que en sueños le presagia la muerte a manos de Michael, acude Leo presuroso a la cárcel con objeto de serenarse contemplando al conjurado en sus cadenas. Pero lo sorprende ataviado con la púrpura imperial, rodeado por la guardia, que le rinde honores. Una vez advertido de que Michael cuenta con partidarios tanto en palacio como en la ciudad, no le resulta a éste difícil convencer a los conjurados del peligro que se cierne sobre ellos. Para atajarlo acuerdan dar

muerte al emperador, aunque apercibiéndose igualmente de la dimensión trágica de la profecía. A ésta dedica el coro su intervención en la conclusión del tercer acto: «Quienes con signos son prevenidos por el cielo no han modo de sortear su fortuna; muchos se ven salir al encuentro de la muerte mientras intentan escapar de ella».[178] En consonancia con la imposibilidad de separar lo bueno de lo malo en este mundo se halla el cínico augurio del espíritu en respuesta a la consulta del conjurado antes de asesinar al emperador: *Tuyo será cuanto Leo lleva encima*.[179] Porque la interpretación del mago reza: «Ambigua apariencia tiene el anuncio del espíritu. Tu premio será cuanto Leo lleve sobre sí. ¡Sea, pues! ¿Mas qué lleva? ¡La corona y la muerte! Bien temo que te aplasten las mismas cuitas».[180] La profecía, pues, trasciende la conclusión de la tragedia y la victoria de los conjurados al presagiarle a uno de ellos el mismo destino que Leo en pago a su derrocamiento.

5

Tras la muerte del emperador la obra se convierte en la tragedia de la emperatriz. Es la responsable de la muerte de su esposo y de la que da por cierta para sí misma. «No tiene par en la tierra la crueldad de quien por compasión ha de dar en su propio verdugo»[181], profiere con talante afín al del rey de *La vida es sueño*. Pero su destino trágico aún no se ha consumado. Porque la muerte que implora como si fuese su vida le será ahora denegada por el asesino de Leo a quien salvara ella la vida, en cruel gesto de gratitud. Así pues, abandonará el escenario no a título de moribunda sino proclamando un desvarío que bien parece parodia de cuanto la está privando Gryphius; esto es, de su exaltación como mártir. Con su marido de cuerpo presente y rodeada de conjurados proclama: «¡Oh,

dicha inesperada! ¡Oh, reconfortante parabién! ¡Seas bienvenido, caro príncipe! ¡Dueño de nuestros sentidos! ¡Amigos, dejad el luto! Vive».[182]

De igual modo que *Leo Armenius* presenta un acusado contraste con los ulteriores dramas de mártires del propio Gryphius, también profundiza en el motivo barroco de la fugacidad hasta calar en su fondo trágico, pues no sólo capta la celeridad con que ascensión y caída se siguen, sino también su identidad dialéctica, lográndolo de forma preclara en aquel pasaje donde la metáfora atrapa con tanta fortuna la esencia de lo trágico: «Ascendemos como el humo que en el aire se desvanece; tras la caída ascendemos y quien alcanza la altura pronto halla qué lo derribe».[183]

Racine: *Fedra*

1

El amor de Fedra por Hipólito es un amor prohibido, oculto, inconsumable. Cuanto la pasión le impone se lo veda Fedra a sí misma por lealtad a Teseo. El amor, pues, en vez de unirla al amado, la divide en su interior. De poder renunciar al amor o a la fidelidad la escisión se salvaría y la tragedia se postergaría por mor del compromiso. Pero siendo incapaz de ninguna de las dos cosas, es decir, desde el momento en que su fuero interno conoce la posibilidad, pero no la capacidad de realizar ambas cosas, se erige en heroína trágica. No obstante, tal condición trágica se patentiza en Racine como mera exteriorización de otra fisura más profunda, que no es la abierta entre el amor y el deber, sino la que sufre el amor en su propio seno.[184] Porque Fedra no sólo quiere a Hipólito a pesar de que sea hijo de su esposo, sino también por serlo. Cuanto

se cruza en el camino del amor que le profesa no es sino origen mismo de ese amor. En Hipólito ama Fedra al Teseo que un día acudiera a Creta y que había ya dejado de serlo cuando la solicitó en matrimonio: «Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée. / Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers / Volage adorateur de mille objets divers, / Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche; / Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche, / Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi, / Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi».[185] Semejante astucia, que incluso en la declaración de amor a otro permite salvar la apariencia de fidelidad conyugal, es sólo posible porque en el corazón de Fedra se hallan íntimamente intrincadas fidelidad e infidelidad. La atracción hacia el hijo proviene del amor hacia el Teseo del pasado; el incesto –siempre y cuando aquí pudiera hablarse de tal cosa– es en Fedra indicio también del poderoso vínculo que la une a una imagen incapaz de verse satisfecha por la realidad. Pero el amor hacia la imagen pura de Teseo no sólo despierta en Fedra el amor hacia Hipólito, sino que malogra al mismo tiempo la consumación de ese amor. Porque si Hipólito atendiera los requerimientos de Fedra perdería instantáneamente cuanto Fedra ama en él. Es un amor que en primera instancia no se ve trágicamente frustrado por la acción de su antagonista, el deber, sino en virtud de sí mismo, puesto que está encomendado a lo puro e inocente. Fedra sólo podría poseerlo en el pecado y en el pecado sólo podría destrozarlo. De otra parte, no sólo no existe camino alguno para la consumación de su amor; tampoco lo hay para eludirlo. Sea cual sea el que emprenda, todos la encaminan de nuevo hacia Hipólito, calando de forma creciente en su amor, mas sin aproximarla a su plenitud. Cuantas ofrendas y oraciones consagra a Venus para que la diosa la libere de su senti-

miento terminan muy a pesar suyo convertidas en propiciación al amado, su dios: «En vain sur les autels ma main brûlait l'encens: / Quand ma bouche implorait le nom de la Déesse, / J'adorais Hippolyte; et le voyant sans cesse, / Même au pied des autels que je faisais fumer, / J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer».[186] Mientras que la máscara del odio se limita a aumentar la distancia exterior, sin que por ello mengüe la proximidad del amor, que sólo se ve incrementada: «J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine. / Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine. / De quoi m'ont profité mes inutils soins? / Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins. / Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes».[187] En suma, el lazo ocultamente tendido entre su fidelidad y su infidelidad llega incluso a transformar la huida hacia el esposo en la senda que conduce al amado. A Fedra el rostro de Teseo le recordará despiadadamente a Hipólito.[188] La muerte es la única escapatoria posible a una vida cuyo anhelo y sentido ha terminado siendo por entero un amor vedado no sólo por el mundo, por el amado y por Fedra, sino también por ese mismo amor. Cuando se inicia la tragedia Fedra está resuelta.

2

Porque mientras guarde su amor en silencio habrá de parecerle pecado la huida ante el pecado: contra Dios, contra Teseo, contra sus hijos.[189] Por esa razón descubre Fedra, apremiada por su ama Enona, su secreto. Pero la confesión, realizada con el propósito de sentirse autorizada a partir de la vida, la reintegra a ésta trabándola a una cadena de acciones que la conducen a la muerte, no sin que antes haya muerto Hipólito por su causa. Porque a poco de confesar su amor llega la nueva de la muerte de su esposo. En lugar de permitirle morir la convence

Enona de que, como viuda de Teseo y por el amor de sus hijos, no puede dejar a éstos desvalidos. La trágica unión de fidelidad e infidelidad, el albergue hasta entonces de su pasión, le sale ahora al encuentro por vía del realismo político de Enona: Fedra tiene que aliarse con Hipólito para así garantizarle a su hijo el trono de Atenas frente a las pretensiones de Aricia. Así es como tras una buena porción de meses en el destierro comparece ante Fedra quien sufriera esa medida sin conocer el motivo. Pero cuanto ella expone no es concerniente a los hijos, sino al amado: de manera velada en un principio, a título de encomio del amor que siente por un Teseo cuya imagen ideal tiene ante sí, y luego –cuando el temor a ser entendida cede ante el miedo a no serlo– en franca confesión. Sin embargo, puesto que Fedra detesta esos sentimientos, culmina la declaración solicitando que el amado la mate. Una vez se le ha denegado también esto, le arranca a Hipólito desesperadamente la espada, dispuesta a morir, pese a todo, por obra de su arma, siendo contenida en ese instante por Enona. El carácter trágico de la escena se ve acrecentado por una noticia que pone de manifiesto lo falso de la necesidad de entrevistarse con Hipólito, puesto que Atenas acaba de conceder la primacía a su hijo. En vano intenta Enona recordarle a la reina cuáles son sus deberes; Hipólito es su única idea, con mayor intensidad que nunca. Porque si ya antes sabía que su amor por Hipólito era inconsumable, con la confesión no sólo se ha acrecentado dicha certidumbre, sino que ha sufrido una honda convulsión. Toda vez que Hipólito se encuentra ya al corriente de su amor, se le ha deslizado en el corazón un atisbo de esperanza.[190] Excusa el silencio de Hipólito pretextando que quien hubiera crecido en los bosques bien pudiera ser un misógino, mostrándose a la vez dispuesta a ofrecerle Atenas para así ganárselo. En su ofuscación

implora ayuda a *la* diosa que la hecho su víctima: que Venus se vengue convirtiendo a Hipólito al amor. Su deseo, no obstante, se verá cumplido de manera trágicamente irónica antes de llegar a ser formulado. Porque Hipólito ama a Aricia y acaba de renunciar –él, el presunto orgulloso– a la corona de Atenas a favor de ésta. El único instante de su trágico destino en que Fedra se entrega a la esperanza y antes de enterarse de los auténticos sentimientos de Hipólito, se ve sobrecogida por una nueva que le privará de toda esperanza. Enona, enviada con la comisión de convencer a Hipólito, vuelve a ella con la noticia del regreso de Teseo. Al igual que la esposa del *Enfermo imaginario*, sin ser, pues, consciente de ello, acaba de ser sometida a prueba por el destino. Pero la cruel broma de Argan muestra aquí su vertiente trágica, puesto que en definitiva si la viuda de Teseo ha llamado a Hipólito no ha sido, en definitiva, no con el ánimo de confesarle su amor, sino para garantizarle el trono al hijo que tiene con Teseo. Su fidelidad vuelve, pues, a encaminarla por la senda de la infidelidad. De forma que como esposa de Teseo vuelve a desear morir a causa del amor que siente por Hipólito, si bien ahora, una vez desvelado el secreto, le quepa sólo hacerlo deshonrada. Y Enona persuade de nuevo a la reina de que no muera por consideración hacia a sus hijos, cuyas vidas quedarían ensombrecidas por el pecado cometido por la madre. Con ella sumida en la infamia se da otra vez la trágica coincidencia entre cuanto le impone y le veda a Fedra la muerte. Petrificada, contempla la intriga de Enona, quien para demostrar la culpa de Hipólito escoge, al igual que Yago, el objeto que abona su inocencia: la espada que dejara en manos de Fedra por no querer mancillarse, y Fedra lo siente así, con el arma que ella hubiese tocado. Apenas tramada la maquinación, se apresura Fedra a salir tras

Enona para hallar a Hipólito y salvarlo. Pero la intervención salvadora se ve trágicamente malograda al confesar él, pensando que ello lo salvaría, el amor prohibido que siente por Aricia. Inmerso en la órbita de la duda y víctima, en definitiva, de la dialéctica de la desconfianza, el momento salvador llega a malograrse dos veces consecutivas en virtud de su propia entidad. Como Otelo, lo que buscará Teseo no será una evidencia de la inocencia, sino de la culpa. Y, como aquél, dará mayor crédito al objeto que a la persona, cuya evidencia sufre la trágica sentencia de pasar por ardid de puro verosímil. De ahí que Teseo reste toda credibilidad a la confesión de su hijo y reclame venganza de su dios protector. Fedra, por el contrario, se muestra convencida de la verdad encerrada en el presunto embuste de Hipólito, precisamente por la misma razón que Teseo no cree en ello. También a ella se le antoja en la dialéctica de la duda de mayor evidencia lo temido que lo anhelado. Pese a la certeza de Teseo no tiene fuerzas para dudar[191] de cuanto le permite distinguir las enteras dimensiones de su sufrimiento, tanto más cuanto en el amor de Hipólito y Aricia ve consagrado todo lo que ella tiene vedado. Porque no se trata sólo de que el amor que sienta Aricia se vea recompensado, es que además se ve recompensado en un estado de inocencia.[192] Fedra prescindirá de intervenir a favor de Hipólito, de forma que la confesión que hubiera tenido que probar la inocencia de éste se volverá por segunda vez en su contra. Hasta ese momento no alcanza Fedra la libertad respecto a su ama, para darse muerte finalmente, movida por el deseo de restituir al mundo el momento de pureza que hubo de destruirla por haberlo amado. La última palabra que pronuncia es: *pureté*.

Schiller: *Demetrius*

A diferencia de su precursor entre los últimos proyectos teatrales de Schiller –Warbeck, el impostor que pretende pasar por duque de York–, Demetrius no es originalmente un impostor. Siguiendo al historiador Levesque y mostrando a un Demetrius persuadido de sus derechos, logra Schiller lo que no consiguiera en Warbeck: la unión entre el ser subjetivo y la apariencia objetiva, condición ineludible para el tratamiento trágico del antagonismo entre ser y apariencia. Con ello ahondaría el ciclo vital de Demetrius convirtiéndolo en un camino hacia la conciencia. Una de las sendas conducirá a Demetrius desde Sambor –donde vive como refugiado ruso bajo la protección del gobernador polaco– hasta la dieta de Cracovia y de ahí, al frente de un ejército polaco, hasta Moscú. Mientras que la otra lo alzará desde un estadio de «feliz e inocente ignorancia»[193] hasta el espejismo de la conciencia que en su yerro toma por esencia lo que no es sino apariencia, para hundirlo finalmente en el abismo de la conciencia que, no por cierta y pese haber reemplazado a la errónea, es más capaz de renunciar a la apariencia tenida por esencia, para terminar encomendada al embuste. Las dos inflexiones que conoce la conciencia de Demetrius –cuando se le reconoce como zarevitch y cuando se le informa de que no lo es– constituyen los focos de su trágico destino.

1

Ya en el preludio del primer cambio de fortuna, inspirado en una novela de La Rochelle, se encuentran trágicamente unidas redención y destrucción. Demetrius se amenazado por una sentencia de muerte a causa de haber repelido la celosa venganza del conde, el prometido de

Marina. La circunstancia que le permite eludirla –ser reconocido como zarevitch– lo aboca a un camino que acabará con él, también interiormente, y con muchos otros junto a él, entre ellos Boris Godunov. Pero es precisamente en la motivación de esa acción donde se observa la impronta de la dialéctica trágica del peculiar mundo ideológico schilleriano. En el origen de esa motivación se hallaría lo que comúnmente cabría designar como amor de Demetrius hacia Marina, la hija del gobernador polaco, de no mediar en los apuntes de Schiller la observación de que Demetrius habría reparado en ella, «más a causa de un oscuro anhelo de su natural por dar con una naturaleza pareja que a causa del amor»[194]. Marina encarna para Demetrius el poder trágico: «La novia polaca, fuente en un principio de la dicha de Demetrius, es también el vehículo de la desgracia».[195] Lo que le atrae hacia ella, quien sin él saberlo lo convertirá en un impostor, no es sino la falaz voz de su propio natural que le hace concebir ilusiones acerca de su alcurnia, alentándolo así a dar el paso necesario hacia el embuste, en lugar de confrontar el mundo de las apariencias con la verdad. Demetrius es, pues, víctima desde un principio de las circunstancias, pero también de sí mismo. Por añadidura, se considera zarevitch no sólo en base a indicios externos. Cuando en la cárcel se le comunica que es el hijo de Iván siente «como si una venda se le cayera de los ojos. Cuanto de oscuro hay en su vida adquiere súbitamente luz y significado».[196] La obcecación, en cuyo trágico origen se encuentra la luz, se ve incrementada por el orgullo de Demetrius, el «sin igual afán que lo distingue por afirmarse en el reino de lo posible, justificado por una cierta voz divina».[197] Esa singularidad, patente también en Marina («Ojalá atienda la divina voz que lo inspira»[198]), recuerda a la última carta de Schiller a Körner (del 25 de abril de 1805), donde se

califica al *Demetrius* de «antítesis a la *Doncella de Orleans*». Lo es en la medida en que la voz divina, que en ambas obras arrancará a una persona de un estado inocente y natural para catapultarla hasta el galimatías de la historia y, en definitiva, a su propio fin, convertirá a Juana de Arco en mártir y a Demetrius en impostor y déspota. Quienes rodean a Demetrius creen en él, porque «la naturaleza parece haberlo destinado a un fin superior. La alteza de su espíritu [se encuentra] en flagrante contraste con las circunstancias en que vive[199], [...] hallándose en él reunidas fortaleza, belleza y bravura, así como espíritu, entendimiento y agudeza en grado muy superior al que se cuadraría a su suerte y su condición».[200] Sus propias virtudes lo precipitan, pues, al engaño y la perdición. Pero en mayor medida aún que su fuste o las artes suasorias de Marina es decisiva la conciencia que de sí mismo tiene para ratificar en polacos y rusos la creencia en su condición. «Cree en sí mismo y con esa fe convence al gobernador»[201]; «Demetrius se tiene por el zar y gracias a ello se convierte en zar»[202]. En esas circunstancias se extenderá por la realidad histórica la conciencia errónea con que Demetrius ha sido embaucado por su voz interior, transformándola en un mundo engañoso. Todos los momentos trágicos que determinan ese primer cambio de fortuna registran en común la circunstancia de que la desdicha provenga de aquel mundo de los ideales, de la voz del corazón y de los dioses, que en otras circunstancias representaran para Schiller la única fuente de la dicha. Parece darse una retractación respecto a los postulados del poema *Las palabras del desvarío*. Porque la tragedia de Demetrius ya no estriba en prestar atención a las razones del desvarío. Aquí la realidad externa no aniquilará a quien desatinadamente busque *afuera* los valores supremos; antes bien, son esos propios valores supremos los que re-

sultan ser poderes destructivos. La legitimidad que conforme al poema Demetrius halla en su intimidad termina precipitándolo a él y al mundo al desastre –mundo en este caso no le es hostil, sino que lo refuerza en su supuesta misión–, desde el instante en que se patentiza como ilegitimidad. La experiencia trágica de Demetrius no consiste en que la tierra no sea el reino del bien, puesto que su nobleza interior no deja de suponerle a la postre el dominio sobre la tierra, rusa en este caso. Tampoco es obra la insinceridad de la lógica terrenal, tal como predica el poema: la interesada Marina y Sapieha, el avisado estadista, son los únicos a salvo de caer en el engaño. Lejos de eso, la impostura es obra del crédito que Demetrius concede a la voz de su propia naturaleza y de los dioses. El primer cambio de fortuna zahiere, pues, en todos sus extremos el idealismo del poema *Las razones del desvarío*, habida cuenta de que la fe en los «valores internos» no aparece en entredicho por haber sucumbido a la realidad y a lo que de azaroso tiene, sino por erigir una realidad de la que termina siendo víctima. Que el *Demetrius* articule de ese modo la tragedia del idealismo tampoco permite, de otra parte, concluir que Schiller hubiese abdicado de sus convicciones. Pero no deja de parecer que el Schiller dramaturgo hubiese buscado el arraigo del elemento trágico en el propio universo de ideas, una vez que el Schiller idealista se hubiese apercibido de la tragedia virtualmente latente en sus postulados.

2

«Nos alzamos tras la caída», el verso de Gryphius[203] podría figurar como lema sobre la senda que conduce a Demetrius de Sambor a Tula, de la primera a la segunda inflexión de conciencia. «Contento arrebatador el de Demetrius; llega a sentir vértigo. Los corazones todos se le

entregan [...] Para todos es un dios de la clemencia, todos confían y saludan en él al sol que se levanta sobre el imperio».[204] Mas la meta oculta de tal ascenso es la caída desde las alturas de unas reclamaciones supuestamente legítimas hasta el abismo de la impostura. No es casual a ese efecto que su urdidor, el *fabricator doli*[205] comparezca ante él exactamente en el momento en que se halla «en la cima de la dicha y de la estimación».[206] Su propósito no es otro que reclamar del futuro zar –quien ha accedido al trono con su ayuda, la del asesino del auténtico Demetrius– la recompensa debida a su *regio regalo*.[207] Cada uno de los pasos que da Demetrius en dirección hacia el trono de los zares lo acerca, pues, al descubrimiento de sí mismo y, con ello, a su propio final. La tragedia de la unidad existente entre ascenso y caída se ve acrecentada con la ayuda que Demetrius recibe de tres partes: de Marina, de la nobleza polaca y de Marfa, la zarina viuda. Provenientes del universo histórico que componen los intereses y las finalidades prácticas y en el que Demetrius ingresa con la primera inflexión de su carrera a expensas del mundo del amor, los tres respaldos acaban decantándose invariablemente en el sentido del desastre. La *fortaleza* de carácter de Marina, «quien en el primer acto encumbrara, sirviera de sustento y halagara a Demetrius, se vuelve en el último en su contra, de suerte que, en definitiva, él se habrá limitado a dotarse lisa y llanamente de una tirana»[208]. Un derrotero similar muestra el apoyo prestado por el ejército polaco, a resultas de cuya actuación en Rusia se gesta la conjuración que le costará la vida a Demetrius. En la frontera rusa parece él advertir el riesgo: «Perdóname, suelo patrio, querida tierra; perdóname tú, mureño donde mi padre sepultara su águila; perdóname que, siendo hijo suyo, caiga con hostiles armas enemigas sobre tu plácido templo de paz».[209] Demetrius

sólo puede convertirse en zar de los rusos con la ayuda de los polacos, pero esa misma circunstancia le supone la simpatía de su pueblo. El momento trágico arranca en este caso del propio equívoco, de la opinión que se tiene acerca de su condición de legítimo pretendiente, de forma que ni siendo el auténtico Demetrius hubiese sido menos calamitoso. Por último, la ayuda que le presta Marfa no se inspira en el amor, sino en el resentimiento. Ya antes de ver por vez primera a Demetrius proclama: «Y si no es el hijo de mi corazón, que lo sea de mi venganza; con él acojo al hijo que el cielo vengativo me ha regalado».[210] En Tula se mostrará a su lado ante el pueblo; el silencio, que en Moscú supondrá el desenmascaramiento de Demetrius, basta allí irónicamente para proclamarlo zarevitch. Pero desde el instante en que con la muerte de Boris ha quedado saciado su rencor, Marfa se aparta del hijo de su venganza librándolo a los conjurados. Boris Godunov constituye no sólo el adversario político de Demetrius, sino su contrario, a la vez, en el marco de la antropología schilleriana. A diferencia, no obstante, de una tragedia que conocería un equilibrio similar, como la de las dos reinas, el antagonismo de los caracteres se ve sometido en *Demetrius* a la transformación. Maria e Isabel, en efecto, no se oponen como luz y tinieblas. Pero, en lugar de dos matizados claroscuros, lo que aquí aparecen son una luz que se oscurece por sí misma y una sombra, capaz ciertamente de abrirse camino hacia la luz, pero incapaz también de sobrepujar las tinieblas de donde brota, para terminar sucumbiendo a éstas. Frente al pretendiente inconscientemente falso no encarna Boris ni al zar legítimo ni al usurpador criminal. Lo suyo, al igual que Demetrius, es seguir un camino, aunque en dirección opuesta. Bien es cierto que Boris se había alzado con el trono pagando el precio del crimen, pero no deja de po-

der oponer sus propios méritos a la huera reclamación de Demetrius. «Desde el momento en que con su atropello se proclamara soberano había adoptado y *cumplido* todos los deberes de su condición; ante su país es príncipe digno de aprecio y un auténtico padre del pueblo»[211]. Aquello en lo que aún tiene que convertirse Demetrius ya lo es Boris; aquello en lo que Demetrius tiene que convertirse tras el segundo cambio de fortuna ya lo ha sido y dejado de serlo Boris. Mientras que la fe convierte al idealista de Demetrius en un déspota y un embustero, es Boris capaz como zar de purificarse y alcanzar la condición de padre del pueblo. Su tragedia no consiste en verse en el camino del mal por obra del bien, sino la de haber de pagar, una vez concluido el camino que lo condujera al bien, por el mal de donde dicho camino partiera. Su tragedia es la del realista.

3

De la escena con que debía mostrarse la segunda peripecia de la conciencia da cuenta un esbozo recogido en el legado de Schiller, cuya prosa consuela por un instante de la inconclusión de la tragedia:

«Una vez puesto al corriente de su verdadera cuna y convencido de no ser el auténtico Demetrius (inmediatamente antes de una escena en que necesitará seguridad en sí mismo de manera más acuciante que nunca), guarda silencio, para formular acto seguido diversas preguntas, frías y formales; enseguida parece haber tomado una determinación y, presa en cierto modo de la cólera, aunque no sin premeditación ni serenidad, da muerte al embajador en el preciso instante en que éste da en hablar de la recompensa que espera; su recompensa será la muerte. «Me has atravesado el corazón entero de mi vida, me acabas de arrancar la fe que tenía en mí mismo... Iros, coraje

y esperanza. ¡Vete en malahora, jovial confianza en mí mismo! ¡Vete, alegría! ¡Iros, arrimos y creencias! ¡Me veo atrapado en una mentira, enemistado conmigo mismo! ¡Si sólo soy un enemigo de los hombres, si me veo para siempre reñido con la verdad! ¿Pero, cómo? ¿tendré también que arrancar al pueblo de su yerro? Estos pueblos espléndidos creen en mí. ¿He de precipitarlos a la desdicha, a la anarquía? ¿Tendré yo mismo que quitarme la máscara mostrándome como un embustero? Hay que seguir adelante. Tengo que mantenerme con firmeza, ya que no puedo por mi propia convicción. El crimen y la sangre me mantendrán en el lugar que me corresponde. ¿Cómo habré de comparecer ante la zarina? ¿Cómo voy a entrar en Moscú, con el pueblo aclamándome y esta mentira alojada en el corazón?

Conforme se entra en la estancia se advierte al zar, con un puñal en la mano, y al muerto tendido ante él, debiendo retrocederse de espanto. Semejante escena inmediatamente antes de su triunfal entrada como zar encierra un significado harto sombrío. Sospecha cuanto pueda pensarse y le da también respuesta. Acaba de dejar de ser el que fuera, lo ha penetrado un espíritu tiránico, si bien su continente también es más terrible y propio de un soberano. Los remordimientos no tardan en hacérsele patentes en cómo aumenta sus exigencias y en el despotismo de sus actos. Se aloja en su seno un tenebroso recelo, dando en dudar de los demás pues ha dejado de creer en sí mismo».[212]

La intervención del *fabricator doli* se ve seguida en primer lugar del silencio, expresión del abismo que se abre entre cuanto Demetrius era y cuanto será a partir de ahí. Del vacío regresa transformado, dando por vez primera muerte de manera premeditada. En lugar de recompensar al embajador lo castiga con la muerte, pero el

castigo no se refiere el engaño que pueda haberle tendido, sino a la circunstancia de que le haya permitido engañarse y al hecho de descubrirle el engaño que él, Demetrius, había perpetrado en su propia persona. El «corazón entero de su vida» que el *fabricator doli* atraviesa es la confianza en sí mismo, mas no sencillamente en la condición de ser hijo de Iván, sino sobre todo en aquello que lo extraviara; esto es, el crédito concedido a la voz interior, la «confianza en sí mismo» y la confianza en el mundo de los ideales. De ahí que el lamento y el aborrecimiento de Demetrius no se refieran tanto al mundo circundante, como a su propia interioridad: no será con aquél, sino consigo mismo con quien se verá malquistado a partir de ese instante. Acto seguido concentra su atención en el presente. Dispuesto como está a desenredar la maraña de mentiras y a reconocer su auténtica cuna no se le escapa la necesidad de mantener la impostura a fin de no lanzar a la desgracia a los pueblos que en él confían. Si en el pasado el bien se trasmutó en calamidad de forma trágica para Demetrius, a partir de ahora le aguarda otra suerte de tragedia, en la que el bien se manifiesta corrupto y lo corrupto a la vez como un bien. Después de que sin él saberlo la voz del corazón lo hubiese convertido en un farsante Demetrius tendrá que engañar a los demás a sabiendas: tendrá que hacer lo que no debe. Plantado ante la «encrucijada de dos imperativos»[213], en verdad le están vedados los dos caminos entre los que se figura que cabe elegir. Obcecado por el orgullo que le confiriera la voz divina, resuelve seguir el camino de la impostura. No obstante, apenas adoptada la resolución se invertirá de manera cruelmente irónica cuanto antes le hubiera allanado el ascenso y se invierte en perjuicio suyo. Si en su momento los hombres habían creído en Demetrius porque tenía fe él en sí mismo, desde el momento en que la pierde

se le infestará el corazón con la duda respecto a los demás. Se volverá un *temible déspota* del pueblo que quiso salvar y sufrirá esa transformación en virtud, trágicamente, de la «mentira que lleva alojada en el corazón» que estaba dispuesto a pagar si con ello lograba la redención. Como tirano *pierde* Demetrius *el amor y la dicha*[214], quedando así sentenciada su vida.

Sin embargo, los esbozos de la tragedia exceden el límite de la mera muerte de Demetrius, con dos observaciones que hubieran debido integrar la obra acabada. Una vez abatido él, queda rezagado un cosaco, «quien por obra del ingenio o de la casualidad se ha adueñado del sello imperial, a quien no se le escapa el procedimiento que supone el hallazgo para llegar a interpretar el personaje de Demetrius». La tragedia concluye con el monólogo del cosaco, que «permite adivinar un nuevo ciclo de tumultos con los cuales diríase que se regresaría al punto de partida».[215] Frente a dicho suceso real del drama histórico se emplaza la figuración, confirmada por la historia, del representante de los Romanov. En la cárcel se le notifica a Romanov su proclamación y, al mismo tiempo, la instrucción de que permita «la serena maduración del destino»[216]. Con los nuevos antagonistas, Romanov y el segundo Demetrius, se podrá volver al punto de partida, en efecto, pero de modo radicalmente diferente. Porque Demetrius pervivirá no sólo en el nuevo impostor, sino también en Romanov, en tanto Romanov encarna al «espléndido joven digno de toda estimación» bajo cuya especie había surgido Demetrius en Sambor[217]. Por tumultuoso que pueda resultar, el horizonte no será ya trágico. En Romanov y el cosaco se manifiestan la verdad y la mentira, la nobleza y la bajeza definitivamente separadas, dejando así de constituir el principio y el final de

la única senda que le fuera dado transitar al destino trágico de Demetrius.

Kleist: *La familia Schroffenstein*

Al primer drama de Kleist podrá objetársele que suponga un malogro poético, pero probablemente sea el más osado de sus diseños trágicos. El *Robert Guiscard*, tras cuya elaboración barajaría el autor la idea de quitarse la vida, fue destruido repetidas veces, mientras que las obras que fundamentan su prestigio literario descansan en el principio de la renuncia, ya sea en forma de inflexión hacia la comedia (una modalidad de comedia en cuyas bambalinas no deja de acechar la tragedia), ya en el amortiguamiento de lo trágico tal como lo representa el *Príncipe de Homburg*. Unicamente en la *Penthesilea* se mantendría Kleist fiel al rigor inicial de pensamiento.

1

La *Familia Schroffenstein* comparte con *Romeo y Julieta*, cuyo autor pasa por ser el modelo de Kleist, uno de sus temas centrales: el amor entre vástagos de familias enemistadas. Ambas obras se ven marcadas por la unión trágica que componen el amor y la enemistad; esto es, que los amantes hayan de odiarse por ser hijos de sus padres. Pero ya en esa premisa excede Kleist a Shakespeare en lo tocante a intensidad trágica, al sustituir las dos familias reñidas con dos ramas de una misma familia, las casas de Rossitz y de Warwand. La discordia reinante arranca en su caso de la concordia. A diferencia de las relaciones entre Montescos y Capuletos, las de estas familias no se agotan en las rencillas, ya que éstas ligan y separan cuanto en su día estuvo unido en el amor. Con la enemiga de las dos

ramas se escinde el árbol de la familia amenazando incluso destruirse. De ese modo queda también transformada la relación de amor y odio. La aproximación o la separación de los amantes no se efectuarán a la sola luz del vínculo existente entre ellos o del que les ligue a sus padres. La singularidad del caso estriba en que el amor de los hijos se manifestará donde en su día imperara también el amor de los padres. No es el azar quien siembra el amor en el terreno de la discordia, sino la misión de restituir la concordia: «Pon fin a estas malditas rencillas que amenazan con arrancar el árbol entero de los Schroffenstein hasta las últimas raíces. Dios te está mostrando el camino de la reconciliación. Nuestros hijos se quieren...»[218], apremia la madre en Rossitz al padre. La dimensión trágica del malogro a que el amor está condenado no se mide, pues, a tenor únicamente de la tarea interna que debiera cumplir, sino también del cometido exterior que encarna. Pues no sólo le queda vedado imponerse en medio de la hostilidad; al intentar salvar lo que está en peligro se convertirá el propio amor en la instancia que desencadene la catástrofe.

2

La represión del amor y de su dimensión utópica registra rasgos específicamente histórico-filosóficos en Kleist. Los términos empleados por Rupert rebasan con creces la concreta suerte de la familia Schroffenstein para interpretarla como un modelo generalizable al estado del mundo: «Nada queda de la naturaleza. Un cuento es eso para esparcimiento de la chiquillería, de la humanidad, que refieren los poetas, sus nodrizas. Cual animales parlantes son la confianza, la inocencia, la fidelidad, el amor o la veneración del Altísimo. Hasta los sagrados lazos de la sangre se quebraron y los primos, los vástagos

del mismo padre, blanden puñales apuntándose al pecho».[219] Así se desvaneció el amor de un mundo del que había sido postergada la naturaleza. El lazo natural se vería desbancado por el del pacto que, cual fruto del árbol del bien y del mal, daría pie a un pecado original. Entre ambas casas existe un pacto hereditario, «en virtud del cual a la extinción de una rama sus bienes recaerán por entero en la otra».[220] Ése, en lugar del amor, es el lazo que une a los Rossitz y los Warwand en una relación de malquerencia. Lo que continuamente hubiera tenido que renovarse por obra del amor se ve así fijado de una vez por todas merced a un pacto. Tal arrumbamiento de la naturaleza a favor de la letra supone a los ojos de Kleist un pecado que se castiga con la ruina. Por otra parte, el elemento trágico aparece alojado en el propio pacto hereditario. Porque si se adoptó no fue por obra de la discordia, sino de la concordia. Su objetivo es la preservación de los bienes de la familia. No obstante, la sustancia se pierde por la forma contractual. En vez de servir de auxilio en la conservación de los bienes de los Schroffenstein cuando acaezca la extinción de una rama, lo que provoca es la extinción de las dos.

3

El arma que el pacto pone en manos de los hombres no es otra que el recelo. Sea cual sea, toda acción se verá deformada hasta aparecer como un crimen cometido con el ánimo de hacer realidad lo en el pacto se prevé sólo como virtual infortunio. Como la ironía de que Yago hiciera gala, lo que se provoca es la mutación del bien en el mal: «La desconfianza es el padecimiento negro del alma, de suerte que todo, hasta lo más puro e inocente, aparecerá a los ojos enfermos tocado con las prendas del infierno».[221] La relación que el recelo guarda consigo

mismo es también de naturaleza dialéctica, toda vez que acaba suscitando lo que teme o desea conjurar. «Con qué malicia me tacharon por anticipado de criminal. ¡Ea pues! Que no les falte razón, si tanto les iba en ello»[222], dice Rupert. Así es cómo quien empezara siendo sospechoso de una muerte acaba efectivamente cometiendo otra y cómo el único crimen es el que arroja la supuesta venganza. Ottokar y Agnes tienen que morir porque en el torbellino de recelos tiene la muerte de sus hermanos trazas de asesinato. Por otra parte, no es menester pasar a la acción, pues incluso quien no llega a verse completamente obcecado sufre en sus cavilaciones los embates del recelo. Bien advierte Sylvester que tras desenfundar Johann el puñal ante su hija no puede acusarlo de ser sicario de Rupert, por más que aquél lo invoque en el potro de tortura. ¿O no lo tiene Rupert a él mismo por el asesino de su hijo, después de que el hombre sorprendido con un cuchillo sangrante junto al cadáver hubiese mentado bajo tortura su nombre, Sylvester? Así mismo, las circunstancias que Gertrude recuerda a Sylvester para reforzar las sospechas acerca de la responsabilidad de Rupert en el envenenamiento de su hijo, no hacen sino volverse en su contra. Porque, de llevar razón, se daría la circunstancia de que Sylvester –quien recuerda el suceso con mayor precisión– habría sido envenenado entonces nada menos que por su propia esposa, Gertrude, no por la de Rupert.[223]

4

La desconfianza no podría afirmar su dominio si existiese certidumbre en el conocimiento. Pero semejante facultad es precisamente la que tienen vedada los Schroffenstein. Desde el momento en que abandonaron el estado

natural para acceder al contractual perdieron la única ocasión de lograr un conocimiento cierto; esto es, la que brinda el corazón. La escasa fiabilidad del conocimiento no llegaría a ser trágica si el hombre pudiese regirse por otras referencias. Sin embargo, y a diferencia de los hijos, que se aman, desconocen los padres cualquier instancia ajena a esa facultad. Por consiguiente, tienen que fiarse de aquello de lo que no pueden fiarse, pues no hay actuación que no se subsiga del sentimiento o, a lo sumo, de lo que la actuación tome por gesto de la realidad. Pero los signos que el mundo de los fenómenos brinda a la orientación de los hombres siempre conducen en Kleist hasta el yerro; y ello en medida tanto mayor, cuanto más ciertos parezcan los signos. Ni la mímica ni los gestos se expresan en un lenguaje transparente. «Malos jeroglíficos son los rostros, que a tanto se acomodan», dice Ottokar.[224] Mientras que Johann es tenido por criminal al sorprendérsele después de haber desenfundado el puñal ante Agnes, cuando en su ánimo estaba implorar la muerte de manos de la mujer que no le correspondía en su amor. Ni siquiera es fiable el sentido de las palabras. Precisamente donde aparenta ser más inequívoco, en los nombres propios, es donde suele llamar a engaño. El énfasis con que Rupert menciona el nombre de Sylvester al jurar vengarse no tiene parangón. Mas la venganza revertirá contra sí mismo, pues se prestó al engaño cuando oyó el nombre de Sylvester de labios del torturado. El pueblo entero, en efecto, oiría también esas palabras quedando así tan persuadido como Rupert de la culpabilidad de Sylvester. Pero la algarabía reinante en la plaza del mercado donde se efectuó la tortura había impedido así mismo percibir de toda la confesión poco más que el mero nombre. En la prueba de la culpa de Sylvester se concita lo que la refuerza y, a un tiempo, lo que la pone en duda. Sin em-

bargo, Rupert da crédito al nombre que ha oído y emprende una supuesta venganza en el curso de la cual terminarán efectivamente convertidos en asesinos tanto él como aquél de quien desea vengarse.

5

La pareja de enamorados constituye un mundo propio en el seno de un entorno dividido por la enemistad. La tarea que tienen encomendada consiste en prestarle resistencia y redimirlo. En los conversaciones que sostienen Agnes y Ottokar pugnan entre sí la dicha y el temor, la confianza y la sospecha, el conocimiento cierto y el equívoco. Sólo tras grandes esfuerzos logran zafarse a los tentáculos de la enemistad y la obcecación para encontrarse mutuamente en el seno de la verdad. Redención y aniquilamiento se hallan aún íntimamente confundidos en la escena donde Ottokar le da Agnes agua de la fuente. Agnes creerá que está envenenado el sorbo con que se recobra de la postración en que la ha sumido la noticia acerca de la identidad de Ottokar. Pero, ansiando morir, lo bebe, puesto que su amado Ottokar quiere que muera. La engañosa apariencia del mundo exterior se rompe para ella muy lentamente y sólo con ayuda la de la certidumbre que le proporciona el corazón, de la que Agnes dirá: «Algo hay que se alza por encima de todo desvarío y toda ciencia: la sensación de la bondad de ánimo de los demás».[225] Con dicha sensación convertida en conocimiento salva el hombre el abismo que lo separa de los demás; así es cómo amor y conocimiento adquieren para Kleist la condición de sinónimos que detentaran un día. La tragedia concluye con una escena de mutua transformación que genéticamente constituye el venero de donde brotara la obra.[226] En ella se articulan los dos temas cardinales de toda la literatura kleistiana en su vertiente trá-

gica: la distancia existente entre los hombres y las trabas que se interponen para alcanzar el conocimiento. En un gesto de retirada hacia su mundo interior, se han reunido Ottokar y Agnes en una gruta de la montaña sita entre Rossitz y Warwand, es decir, a mitad de camino entre los enemistados personajes de quienes son hijos. Sabedor del peligro, proveniente de su propio padre, que se cierne sobre Agnes, la despoja Ottokar de la *extraña envoltura*[227] que ella lleva, le da sus ropas con el propósito de confundir a Rupert, y él se viste las de ella. Así se consuman la unión y la transformación mutua de ambos amantes precisamente en el medio que los separa y que permite distinguirlos a los ojos de unos padres propensos a juzgar sólo por las apariencias. Pero de ese modo su amor también sufrirá la mutación que consiste en pasar de la dicha a la desdicha. En lugar de superar la obcecación de los respectivos padres y de preservar a los amantes tanto como a los malquistados de la definitiva ruina, el amor se convertirá en la instancia que permita a la obcecación consumar su obra aterradora. Rupert matará a su propio hijo creyendo que mata a la hija de Sylvester. Y Sylvester, convencido de que Ottokar ha matado a su hija se abalanza sobre quien lleva las ropas de éste dando muerte a la hija cuyo asesinato quería vengar. Así es como las ropas que debieran haberla salvado precipitan el trágico fin de Agnes y el amor que debiera haber sellado la enemistad se convierte en cruel cómplice y vengador de ésta. Advertidos de la verdad, los padres se estrecharán finalmente las manos en señal de reconciliación. Johann –el hijo natural de Rupert, excluido del pacto hereditario e hijo de la naturaleza en ese sentido– perderá, sin embargo, el juicio a la vista de la condición desnaturalizada del mundo, sumiendo la concordia tan irreparablemente tardía en un disparatado claroscuro de raigambre shakespeariana. Di-

rigiéndose a Ursula, una hermana de las brujas del *Macbeth* que se halla en el origen de la trágica confusión, transforma en una cruel ironía la maldad en bondad, después de que de forma tan trágica lo bueno hubiera parado en detestable: «Vete, so vieja. Vete, bruja. Se te da bien el doble fondo, me has dejado contento con el truco, vete ahora».[228]

Büchner: *La muerte de Danton*

1

La obra de Büchner es la tragedia del revolucionario. Danton no muere a título de mártir de la revolución; cae víctima de ella, pues no deja de ser la revolución la que acaba con el revolucionario que intenta evitar su desviación hacia la tiranía. La relación entablada, que une creación y destrucción de un modo trágico, trae a la memoria la existente entre padre e hijo que servía de fundamento a *Edipo rey*. En la obra de Büchner, sin embargo, se ha consumado el ahondamiento mítico de la historia. «La revolución es como Saturno, devora a los propios hijos», dice Danton.[229] Mientras que en la Convención Nacional reunida para condenar a Danton Saint-Just, quien cree o afecta creer en lo ineludible de ese sacrificio, la compara con las hijas de Pelias: «despedaza a la humanidad para rejuvenecerla»[230]. Curiosamente pasa inadvertida, o se silencia, la ironía del símil. Porque las hijas del rey de Yolco fueron víctimas de un diábolico consejo de Medea: creyendo que lo rejuvenecerían mataron a su padre. La trasmutación de la redención en calamidad, inherente también al proceso histórico, reside en la estructura antitética de la propia revolución. Como tal proceso descansa por igual en el amor y en el odio. Desde el mo-

mento en que la virtud ha de recurrir al terror se transforma necesariamente en su contrario. La revolución, que en un principio destruyera para así poder prestar auxilio, destruye finalmente porque es incapaz de prestar auxilio. «¡Sitio! ¡Dejadme pasar! Los niños están chillando, tienen hambre. A ver si consigo que me vean alguna cosa, y que se estén callados. ¡Dejadme pasar!»[231], grita una mujer en la Plaza de la Revolución cuando van a ejecutar a Danton. La guillotina tenía que haber acabado con las diferencias estamentales y hecho posible la república; ahora se republicaniza, empleando un término de Mercier[232], no haciendo distingos entre aristócratas y revolucionarios. La ironía de un enunciado de esas características, que salva el trágico antagonismo existente entre el propósito y la realidad remitiendo a la identidad de sus efectos, ilumina con toda crudeza el proceso dialéctico que conduce al revolucionario hasta los pies del mortal instrumento. Para colmo, se añade que el moderado Danton haya de ser derribado como consecuencia del ajusticiamiento de los radicales representantes del hebertismo, una medida que hubiera podido despertar en el pueblo la sospecha de moderantismo: también en ese sentido muere Danton como un héroe trágico, más por la causa del adversario que por la propia. Y la tragedia que inspira el suceso histórico se ve aún más acrecentada desde la perspectiva que le imprime Büchner. El «abominable fatalismo de la historia», bajo el cual se encuentra «*poco menos que aplastado*»[233] tras haberla estudiado, no suponía que la revolución estuviese condenada al fracaso a causa de la incapacidad del hombre para combatir un estado reinante de cosas. Antes bien, el fracaso de la revolución estriba en no poderse zafar del sortilegio del «hay que hacerlo» y en la necesidad, en definitiva, de fundarse sobre dicho imperativo en la misma medida que el orden

con el que intenta acabar. La revolución que tomara la libertad por bandera no había surgido de la libre resolución de los revolucionarios. «La revolución no es obra nuestra, es ella quien nos ha hecho a nosotros»[234], dice Danton, en cuyo símil con Saturno la revolución desempeñaba ya el papel de progenitora, no de criatura. La observación deja así mismo patente la tragedia de Danton desde otra perspectiva, en la medida que plantea la cuestión acerca de la persona que la revolución ha terminado haciendo de él. «Danton gasta ropa elegante y gasta casa señorial y gasta mujer guapa y se baña en vino de Borgoña, lo mismo que le sirven en vajilla de plata sus buenos platos de caza y se os acuesta con las mujeres y con vuestras hijas cuando anda borracho»[235], así lo retrata un ciudadano en la plaza sita ante el Palacio de Justicia y su suerte estará echada cuando el pueblo rompa a proferir «¡Abajo el traidor!». Pero el retrato no deja de concluir en un demágogico *argumentum ad hominem* a fin de que el pueblo no se percate de que comenzaba impregnado del ansia de felicidad que la revolución prometiera a todos y cuya parte ya parece haberse cobrado Danton. El pueblo detesta «a quienes disfrutan igual que un eunuco a los hombres»[236], dice Danton. Y cuanto Robespierre vitupera de vicio no es sino el desmedido placer en la belleza y la fortuna, cota a la que ni Danton ni sus amigos están dispuestos a renunciar y cifra, en medida no menor, de los anhelos del pueblo. Danton, pues, sucumbe no sólo a la revolución sino también a la victoria de la revolución con la que él mismo ya se ha alzado. Su traición no consiste, como malicia el pueblo, en hallarse en connivencia con el rey o el extranjero, sino en haberse mantenido, dentro del delirio aniquilador, fiel a la dicha que en su opinión todo hombre tiene merecida, aunque sea él quien se haya adelantado a disfrutarla.

2

Pero la obra rebasa la condición de tragedia del revolucionario. Porque Danton no sólo sucumbe a la revolución en su condición de revolucionario; también sucumbe a sí mismo en su condición de hombre. Las dos escenas que preceden a su detención muestran cómo se adelanta a los adversarios que han acordado darle muerte. La escena «Al aire libre», que presenta perfiles propios respecto a las restantes por tratarse de un monólogo y por el escenario donde se desarrolla, aporta dentro del drama, con la decisión de regresar, el cambio de fortuna y permite penetrar el destino de Danton al deslindar éste su tragedia particular del tema de la revolución. Mientras se dirige al escondite que se le ha brindado le sobreviene una evidencia: «El lugar puede que sea seguro, para mi memoria pero no para mí; a mí me ofrece más garantías la tumba, al menos me permitirá *olvidar*. Me mataría la memoria. Porque allí me seguiría viva, matándome ella a mí».[237] La unidad existente entre salvación y destrucción, que la tragedia acostumbra a evidenciar en el curso de una acción, se percibe aquí en la reflexión, diríase que concentrada en un solo punto. La huida que le permitiese escapar a sus enemigos supondría a la vez su propia destrucción, porque también permitiría escapar al enemigo que lleva consigo. «Luego me eché a correr como un buen cristiano para salvar así a mi enemigo, o sea mi memoria». La paradoja trágica de la suerte de Danton se distingue por la singularidad de que la huida del enemigo interior y la del exterior se excluyen mutuamente. Nada tiene su caso en común con el del criminal que logra escapar a la justicia para acabar juzgado por la propia conciencia. Danton no se recrimina la perversión que lo llevará a la guillotina, sino el papel desempeñado en la matanza de septiembre, mérito y no cargo a los ojos de sus

verdugos que debiera eximirle la ejecución. La inextricable relación existente entre redención y aniquilamiento no se concreta meramente en la huida, sino también en los hechos de cuya evocación huye, que de noche, emancipados en alucinaciones, lo persiguen bajo la forma de los «alaridos de septiembre». En conversación con Julie se esfuerza Danton por persuadirse acerca de la necesidad de aquellas muertes. Pero la evidencia del imperativo a que debe subordinarse toda actuación humana le impide imputarse como libre decisión la salvación de la patria por vía de la ejecución de los presos realistas y clericales. En esas circunstancias no le es posible resolver si estuvo o no justificada. «¿Qué llevamos dentro que engaña, putañea, ratea y mata?», pregunta Danton empleando los términos insertos en la carta donde Büchner trata del fatalismo de la historia. Como tampoco responde a su libre decisión el requerimiento del pasado ante el tribunal de la conciencia. Bien a las claras había calificado ante Robespierre a la conciencia a la conciencia de «espejo ante el que se torturan los micos»[238]. La consideración del «había que hacerlo»[239] no puede serenarlo pues entiende ese imperativo como causa y origen no sólo de los hechos sino también de la memoria, tan ajena a él como las muertes que la memoria juzga. De ahí que le niegue el nombre de conciencia. Danton, en suma, huye de un combate interior en que no puede batirse poniéndose en manos de sus enemigos, por no convertirse en su propio asesino.

3

Pero la decisión de abandonar el camino de la aniquilación salvadora para regresar al de la redención aniquiladora se ve acompañado de dos momentos que modifican decisivamente las dimensiones de su tragedia. En la huida Danton añora en el fondo la muerte que lo es-

pera en el París de Robespierre, pero negándose al mismo tiempo a creer definitivamente en ella. Además del «No se atreverán» del Danton histórico dice el héroe de Büchner: «Es una sensación de permanencia la que me corre por dentro, que me dice: mañana será como hoy, y pasado mañana, y siempre igual que ahora».[240] Pero la sensación de uniformidad que a sus ojos le abona que seguirá con vida es, trágicamente, el mismo hastío que lo destierra de la vida. Lo singular de su trágica equivocación estriba no ya en que le sobrevenga por vía de una sensación en la que confíe por tratarse de un sentimiento natural, sino en que le preste siquiera atención. Porque la hiperlucidez de su conciencia, el ansia de un conocimiento que lo invada todo, había enajenado tiempo atrás a Danton de sus sentimientos. Cuando Julie le pregunta si cree en ella contesta: «¡Qué sé yo! Sabemos tan pocas cosas del otro. [...] ¿Qué es conocerse? Tendríamos que levantarnos la tapa de los sesos y sentarnos a desenredar los pensamientos de entre las fibras del cerebro».[241] Este pasaje, que establece la destrucción del ser amado como requisito para su conocimiento, remite a la muerte de Danton desde la primera escena de la obra. Su vida está sentenciada antes de que irrumpan sus adversarios en escena y antes también que verse acuciado por el recuerdo de la matanza de septiembre. Porque ha terminado convertida en una vida que no cabe ser vivida. De forma que cuando el Comité de Salud hace pública su resolución no oculta Danton sus sentimientos: «Me quieren la cabeza; lo que me importa».[242] Pese a semejante conformidad con el final que le espera, su destino continuará siendo trágico. Si la tragedia de su muerte se mitiga desde al aparecer como deseable, no deja de acentuarse la de su vida, que tiene ahora que enfrentarse consigo misma. «La vida no merece las penalidades que se pasan para conservarla», dice Dan-

ton.[243] Mas esas penalidades son las que a los ojos de los vivos constituyen la vida, no siendo sino desde la perspectiva enajenada de un Danton, alzada respecto a la vida por efecto de la evidencia de la muerte, como dicha unidad se disgrega en fin por un lado, y en medios por otro. Se trata de una visión cerrada a la comprensión de la vida por el hecho de haberla ya comprendido, que Danton comparte con el común de los héroes trágicos; como Hamlet, por ejemplo, con el cual ha sido comparado a menudo. Aunque el extrañamiento del mundo en Hamlet obedece al deber de vengar a su padre, mientras que a Danton el carácter ajeno que presenta el mundo le impedirá seguir creyendo en deberes. Ambos son conscientes de algo y sacrifican la vida a esa certidumbre; con la diferencia de que Hamlet está al corriente de un crimen, mientras que Danton cree estarlo de la vida misma. Es el de ellos un conocimiento que devalúa y destruye, ya sea porque penetra la naturaleza del mundo o porque salta despedido tras chocar contra ella. Ya sea lo descifrado o lo que se oculta tras la cifra de un jeroglífico, todo adquiere en la perspectiva de Danton una condición muerta e inane. La suya es una mirada letal por ser la mirada de un muerto. «Me llamaste santo muerto. Tenías mas razón de lo que te figurabas», le dice Danton a Lacroix[244] y luego: «Estamos enterrados en vida, todos, inhumados como los reyes en tres o cuatro ataúdes, al aire libre, en nuestras casas o cuando vamos con casaca y camisa.- Nos pasamos cincuenta años rascando las tapas».[245] La tragedia de Danton no consiste en que las contradicciones de la vida lo impulsen a la muerte, sino en que la vida haya de batirse en su propio terreno con la contradicción que supone la muerte. Se debate en el sufrimiento que supone el antagonismo entre el cuerpo que actúa y el espíritu que contempla el espectáculo en total pasividad[246], entre el

amor a la otra vida y la puesta en claro destructora de la vida que se ama. Tal autodisolución trágica de la vida constituye la condición para la supremacía del placer, el fundamento del epicureísmo del que Danton se declara partidario con desesperado orgullo. Pero desde el momento en que la muerte ha echado raíces en la vida deja de constituir la salida hacia donde los héroes trágicos podían precipitarse con su ofuscada clarividencia. El título de la obra, *La muerte de Danton* no obedece sólo a la exposición que contiene de los últimos días de su héroe, sino porque aquí se problematiza la muerte, esto es, el momento formal y en cuanto tal incontrovertido de la literatura trágica. La singularidad que distingue a Danton de Fedra, Hamlet o Demetrius, cuyas muertes no es menester mencionar en los títulos, no es tanto que haya de morir, como que no pueda morir porque ya está muerto. No hay salida por donde partir de una vida sentida desde la muerte[247]: concluye bajo una guillotina cuya cuchilla dará en un cuerpo tan inerte como si hubiera experimentado ya la muerte. Bajo la guillotina el héroe de Büchner adquiere una expresión acrecentada de sí mismo: la muerte de Danton es la vida de Danton.[248]

Notas

[1] Cfr. las indicaciones al respecto en Emil Staiger, *Der Geist der Liebe und das Schicksal*, Frauenfeld/Leipzig, Huber, 1935, p. 41. Además: Fr. Th. Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, en: *Kritische Gänge*, 2, ed., de Robert Vischer, Munich, Meyer und Jessen, 1922, vol. 4, p. 8: «Sólo a partir de su aportación [de Schelling] sería viable un sistema de la estética, siendo como fue el primero en recuperar la perspectiva de la idea.»

[2] Cfr. especialmente: Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*, Fráncfort d. M., Klostermann, 1940 (*Lessing y Aristóteles,* Madrid, Antonio Machado, 1990).

[3] M. de Unamuno, *Das tragische Lebensgefühl*, Munich, Meyer & Jessen, 1925 [*Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento, 1912].

[4] Dirigida a Sidney Schiff, *Correspondance générale*, ed. de Robert Proust, Paris, La Palatine a la Libraire Plon, 1932, vol. 3, p. 31.

[5] Cfr. Hegel, *Rechtsphilosophie*, Jubiläumsausgabe, vol. 7, *op. cit.,* p. 37.

[6] *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, Hauptwerke der Philosophie in originalgetreuen Nachdrucken, ed. de Otto Braun, Leipzig, Meiner, 1914, vol. 3, pp. 85 y s. [*Cartas sobre criticismo y dogmatismo*, trad. de J.L. Villacañas, Valencia, Gules, 1984] Cfr. E. Staiger, *Der Geist der Liebe und das Schicksal*, *op. cit.,* p. 41.

[7] *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, en: *Werke*, vol. 1, ed. de F. Medicus, Leipzig, Eckhardt, 1911, p. 295 (*Doctrina de la ciencia*, trad. de Alberto Ciria, Madrid, Akal, 1989).

[8] *Aus Schellings Leben*, Leipzig, Hirzel, vol. 1, 1869, pp. 76 y s.

[9] *Ibid.*

[10] *Briefe...*, *op. cit.,* p. 84.

[11] *Ibid.*, p. 85.

[12] *Ibid.*, p. 85.

[13] Conforme a la acepción que tienen en Hegel, aunque sin las implicaciones de su sistema, el substantivo «dialéctica» y el adjetivo «dialéctico» designan en este trabajo las siguientes circunstancias y procesos: unidad de contrarios, mutación de lo uno en su contrario, negación de sí mismo, escisión.

[14] *Philosophie der Kunst*, en: *Werke*. Stuttgart, Cotta, 1856-1861, parte 1, vol. 5, p. 693 (*Filosofía del arte*, ed. y trad. de Viriginia López-Domínguez, Madrid, Tecnos, 2006).

[15] *Ibid.*, p. 696.

[16] *Ibid.*, p. 380.

[17] *Ibid.*, p. 383.

[18] *Ibid.*, p. 687.

[19] *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe, *op. cit.*, vol. 4, p. 274 (trad. esp. en *Ensayos*, trad. de Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1983, p. 89) = SW. *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, ed. de L.v. Pigenot, Berlín, Propyläen, 1943, vol. 3, p. 275, línea 2: «partiendo de la paradoja» [«aus dem Paradoxon»], lectura de Zinkernagel y Beißner (cfr. *Zum Hölderlin-Text. Neue Lesungen zu einigen theoretischen Aufsätzen*, en: *Dichtung und Volkstum*, 1938. Según Pigenot el texto original habría rezado: «El significado (propio) de todas las tragedias se explica partiendo de las paradojas de que todo lo primigenio, en la medida en que todo bien se halla repartido de una manera justa y equitativa, no se manifiesta de una manera real, sino propiamente sólo en su debilidad.» Cfr. *Sämtliche Werke* (Pigenot), vol. 3, *op. cit.*, p. 589.

[20] *SW* 6/329.

[21] *SW* 6/300.

[22] *SW* 4/154.

[23] *SW* 4/156 y s.

[24] *SW* 4/157.

[25] *Ibid.*

[26] *Anmerkungen zum Ödipus*, en *SW* 5/201 (*Ensayos*, trad. cit., pp. 134-42).

[27] *SW* 5/202.

[28] *SW* 5/197.

[29] *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie, und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, Jubiläums-Ausgabe, vol. 1, *op. cit.*, pp. 501 y s. (*Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural: su lugar en la filosofía práctica y su relación constitutiva con la ciencia positiva del derecho*, trad. de Dalmacio Negro Pavón, Madrid, Aguilar, 1979).

[30] *Ibid.*, p. 525.

[31] *Ibid.*, p. 452.

[32] *Ibid.*, p. 527.

[33] *Ibid.*, pp. 509 y s.

[34] *Ibid.*, p. 500.
[35] *Ibid.*, p. 501.
[36] *Hegels theologische Jugendschriften*, ed. de H. Nohl. Tubinga, Mohr, 1907, p. 283.
[37] *Ibid.*, p. 392.
[38] *Ibid.*, p. 393, nota.
[39] *Ibid.*, p. 281.
[40] *Ibid.*, p. 282.
[41] *Ibid.*, p. 293.
[42] *Jubiläums-Ausgabe*, vol 1, *op. cit.*, p. 441.
[43] G.W. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. cit., pp. 856-7.
[44] *Ibid.*, p. 876.
[45] *Ibid.*, p. 871.
[46] Con ello se corresponde en la *Estética* de Hegel el lugar que ocupa la forma artística clásica (griega) entre la simbólica (la hebrea entre otras) y la romántica (la cristiana). Cfr. en particular *Lecciones*, trad. cit., p 316.
[47] *Theologische Jugendschriften*, *op. cit.*, p. 260.
[48] A propósito de Hegel cfr. también p. 302 de este trabajo.
[49] *Vorlesungen über Ästhetik*, ed. de K.W.L. Heyse, Leipzig, Brockhaus, 1829, p. 309.
[50] *Ibid.*, p. 311.
[51] *Ibid.*, p. 310.
[52] *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, ed. de Tieck y v. Raumer, Leipzig, Brockhaus, 1826, vol. 2, p. 466.
[53] *Vorlesungen*, *op. cit.*, p. 97.
[54] *Ibid.*, p. 77.
[55] *Ibid.*, p. 96.
[56] *Unterhaltungen mit Goethe*, ed. de E. Grummach, Weimar, Böhlau 1956, p. 118. *Conversaciones con Goethe,* trad. de Rosa Sala, Barcelona, El Acantilado, 2005.
[57] En conversación con Eckermann, 28-III-1827.
[58] Carta a C.F. Zelter, 31-X-1831, Sophien-Ausgabe, Weimar, Böhlau, 1887-1919, parte IV, vol 49, p. 128.
[59] *Werke*, Propyläen-Ausgabe, *op. cit.*, vol. 35, p. 84.
[60] *Ibid.*, vol 26, p. 48.
[61] *Ibid.*, vol 26, p. 48.

62 *Ibid.*, vol. 33, p. 255.
63 *Ibid.*, vol. 35, p. 190.
64 *Sämtliche Werke*, ed. de A. Hübscher, Leipzig, Brockhaus, 1938, vol. 2, pp. 298 y s (*El mundo como voluntad y representación,* trad. de Rafael-José Díaz Fernández y Mª Montserrat Armas Concepción, Madrid, Akal, 2005.
65 *Ibid.*, vol. 3, p. 495.
66 *Ibid.*, vol. 2, p. 216.
67 *Ibid.*, vol. 2, p. 323.
68 *Ibid.*, vol. 2, p. 217.
69 *Ibid.*, vol. 2, p. 181.
70 *Ibid.*, vol. 2., p. 179.
71 *Über das Erhabene und Komische*, en: *Kritische Gänge*, 2ª ed., vol. 4, *op. cit.*, pp. 63 y s.
72 *Ibid.*, vol. 4, pág. 404.
73 *Mein Lebensgang*, en: *ibid.*, vol. 6, p. 472.
74 Cfr. Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer*, Fráncfort d. M., Klostermann, 1932.
75 *Kritische Gänge*, vol. 4, *op. cit.*, p. 28.
76 *Ibid.*, p. 29.
77 *Ibid.*, p. 65.
78 *Ibid.*, p. 71.
79 *Ibid.*, p. 89.
80 *Ästhetik*, 2ª ed., Múnich, Meyer & Jessen, 1922-1923, vol. 6, p. 275.
81 *Unwissenschaftliche Nachschrift*, Kierkegaard-Jubiläums-Ausgabe, p. 709.
82 *Ibid.*, p. 711.
83 Cfr. p. 273 de este trabajo.
84 *Entweder/Oder*, trad. al alemán de E. Hirsch, en *Gesammelte Werke,* vol. 1, ed. de E. Hirsch, Düsseldorf, Diederichs, 1950, p. 175 (*O lo uno o lo otro* en: *Escritos de Sören Kierkegaard*, vols. 2 y 3, trad. de Begonya Saez Tajafuerce y Dario González, Trotta, Madrid, 2006.
85 En: *Die Krankheit zum Tode und anderes*, Jubiläums-Ausgabe, *op. cit.*, p. 245 (trad. esp., *La enfermedad mortal*, tra-

ducción de Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Trotta, 2008).

[86] *Unwissenschaftliche Nachschrift*, *op. cit.*, pp. 717 y s.

[87] *Stadien auf dem Lebensweg*, trad. al alemán de Ch. Schrempf, *Gesammelte Werke*, Jena, Diederichs, vol. 4, 1922, p. 414 (*Estapas en el camino de la vida*, trad. de Juana Castro, Santiado Rueda , Buenos Aires, 1952).

[88] *Entweder/Oder*, *op. cit.*, vol 1, p. 176.

[89] *Die Tagebücher*, trad. al alemán de Th. Haecker, 3ª ed, Múnich, Kösel, 1949, p. 134.

[90] Cfr. *Ibid.*, p. 248: «Desde mi más tierna infancia llevo clavada una flecha en el corazón. Mientras permanezca ahí seré irónico... y moriré en cuanto la arranquen».

[91] *Sämtliche Werke*, ed. de R.M. Werner, Berlín, Behr, 1904, parte I, vol. 2, pp. 3 y s.

[92] *Ibid.*, p. 29.

[93] *Tagebücher*, *Sämtliche Werke*, parte II, *op. cit.*, núm. 2664.

[94] *Werke* I/II, p. 30.

[95] Cfr. *Tagebücher*, *op. cit.*, núms. 988, 998, 1007 (Solger) y *Briefwechsel*, ed. de Bamberg, vol. 1, *Werke*, *op. cit.*, pp. 107 y s. (Hegel).

[96] *Tagebücher*, *op. cit.*, núm. 2771.

[97] *Ibid.*, núm. 1034.

[98] *Werke*, *op. cit.*, I/II, p. 32.

[99] *Ibid.*, p. 31.

[100] *Tagebücher*, núm. 3088.

[101] *Werke*, *op. cit.*, I/II, pp. 30 y s.

[102] *Tagebücher*, *op. cit.*, núm. 2634, cfr. también núm. 3168.

[103] *Ibid.*, núm. 2721.

[104] Cfr. p. 302 de este estudio.

[105] *Werke*, *op. cit.*, I/II, p. 61.

[106] *Tagebücher*, *op. cit.*, núm. 1012.

[107] *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1988 [1973], p. 186.

[108] *Ibid.*, p. 58.

[109] *Ibid.*, pp. 187 y s.

[110] *Ibid.*, p. 86.

[111] *Ibid.*, p. 96.
[112] *Ibid.*, p. 97.
[113] *Ibid.*, pp. 97 y s.
[114] *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, en: *Logos* II (1912) 21 y s. Contenido también en: *Philosophische Kultur* («El concepto y la tragedia de la cultura», en: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, trad. de Gustavo Muñoz y Salvador Mas Torres, Barcelona, Península, 1988, pp. 204-32).
[115] *Gesammelte Schriften*, vol. 8, ed. de Bernhard Groethuysen, Leipzig-Stuttgart-Göttingen, Teubner-Vandenhoeck & Ruprecht, 1931, p. 71.
[116] *Logos* II, *op. cit.*, p. 1.
[117] *Ibid.*, p. 6.
[118] *Ibid.*, 25.
[119] *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß und Veröffentlichungen der letzten Jahre*, Múnich, Drei Masken, 1923, p. 115.
[120] *Ibid.*, p. 113.
[121] *Ibid.*, p. 20.
[122] *Zum Phänomen des Tragischen*, en: *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, en: *Gesammelte Werke*, Berna, Francke, 1955, vol. 3, p. 155.
[123] *Ibid.*, p. 158.
[124] *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik (mit besonderer Berücksichtigung der Ethik Immanuel Kants)*, Halle, Niemeyer, 1913, p. 160.
[125] *Ibid.*, p. 10.
[126] De manera análoga a como lo formula Jaspers en *Von der Wahrheit*: «La condición trágica se da allí donde cada uno de los poderes que entran en colisión es verdadero en sí mismo» (*Über das Tragische*, Múnich, Piper, 1952, p. 29; *Lo trágico; El lenguaje*, ed. y trad. de Jose Luis Barco, Málaga, Ágora, 1995).
[127] *Zum Phänomen des Tragischen*, *op. cit.*, p. 153.
[128] *Ibid.*, p. 159.
[129] Este sería el caso de O. Mann, cuya *Poetik der Tragödie* (Berna, Francke, 1958) constituye un alegato contra las «lucubraciones» de los pensadores tratados en este estudio.

[130] W. Benjamin, *El origen del «Trauerspiel» alemán*, trad. cit.
[131] *Ibid.*, pp. 315-6.
[132] *Ibid.*, p. 317.
[133] *Ibid.*, p. 316.
[134] En: *Die Argonauten*, vol. I, Heidelberg, 1914 (también en: *Schriften*, vol. I, *op. cit.*, pp. 31 y ss.); «Destino y carácter», en: *Obras*, libro II, vol. 1, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007.
[135] *Origen*, trad. cit., pp. 317-8.
[136] *Ibid.*, p. 318.
[137] Cfr. pp. 138 y s. de este trabajo.
[138] Cfr. p. 288 de este trabajo.
[139] Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, vol. 2. Jubiläums-Ausgabe, *op. cit.*, vol. 18, pp. 119 y s. [Existe versión castellana, de la edición de 1833: *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, trad. de W. Roces, México, FCE, 1955].
[140] Cfr. pp. 260 y ss. de este trabajo.
[141] *Origen*, trad. cit., p. 318.
[142] Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Fráncfort d. M., Suhrkamp, 1959, pp. 1372 y ss (*Principio de esperanza*, 3 vols, Madrid, Trotta, ed. de Francisco Serra, trad. de Felipe González Vicén, 2004-2007). Cfr. también: *Geist der Utopie*, Berlín, Cassirer, 1923, pp. 279 y ss.
[143] *Origen*, trad. cit., pp. 313-4.
[144] Capítulo 13. Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, pp. 113-5.
[145] Capítulo 14, *Ibid.*, p. 119.
[146] G. E. Lessing, *Werke*, ed. de J. Petersen, Berlín-Leipzig-Viena-Stuttgart s. a., Bong, 1915, parte 5ª, p. 172 (*Dramaturgia de Hamburgo*, trad. de Feliu Formosa, Madrid, ADE, 1993.
[147] F. Schiller, *Kleinere prosaische Schriften*, vol. 4, Leipzig, Crusius, 1802, pp. 129 y s.
[148] *Schillers Demetrius*. ed. de G. Ketner, Weimar, Goethe Gesellschaft, 1894, p. 210.
[149] J. Bahnsen, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen*, Lauenburg, Ferley, 1877.

[150] Eleutheropulos, *Das Schöne*, Berlín, C. A. Schwetschke und Sohn, 1905, pp. 147 y ss.

[151] J.H. v. Kirchmann, *Ästhetik auf realistischer Grundlage*, Berlín, Springer, 1868, vol. 2, p. 29. En términos similares se expresaría Nicolai Hartmann: «Lo trágico en la vida consiste en el acabamiento de cuanto para el hombre tiene un valor elevado.» (*Ästhetik*, Berlín, de Gruyter, 1953, *Estética*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Universidad Nacional, 1977).

[152] Cfr. del autor: *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*, en: *Schriften*, vol. II, *op. cit.*, especialmente pp. 24 y s.

[153] [Trad. de Benjamín Gomollón].

[154] V. 145 y s. Sófocles, *Édipo rey*, en: *Tragedias*, vers. de Manuel Fernández Galiano, Barcelona, Planeta, 1985.

[155] Schiller a Goethe, 2 de octubre de 1797.

[156] V. 1182.

[157] Cfr. K. Kerény, *Die Heroen der Griechen*, Zúrich, Rhein, 1958, p. 103 y ss. (*Los héroes griegos*, trad. de Cristina Serna, Girona, Atalanta, 2009); A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956, pp. 63 y s. y p. 193 (*La tragedia griega*, trad. de Juan Godó Costa y Montserrat Camps, Barcelona, El Acantilado, 2001).

[158] Cfr. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, *op. cit.*, pp. 196 y s.

[159] Cfr. K. Reinhardt, *Sófocles*, trad. de Marta Fernández Villanueva, Barcelona, Destino, 1991, pp. 140 y ss.

[160] V. 357, versión citada.

[161] V. 1180, versión citada.

[162] Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño. Drama y Auto sacramental*, ed. de José María Valverde, Barcelona, Planeta, 1981, v. 652.

[163] Cfr. M. Kommerell, *Beiträge zu einem deutschen Calderon*, Fráncfort a. M., Klostermann, 1946, vol 1, pp. 218 y ss.

[164] *La vida es sueño*, *op. cit.*, v. 1640 y ss.

[165] *Ibid.*, v. 1654 y ss.

[166] *Ibid.*, v. 1714 y ss.

[167] *Ibid.*, v. 2452 y ss.

[168] *Ibid.*, v. 3108 y ss.

[169] Paul Ernst, *Der Weg zur Form*, Múnich, Müller,1928, 3ª ed., p. 121.

[170] V/2. [Cfr. *Otelo*, trad. de Luis Astrana Marín, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 270: «(Besando a Desdémona) ¡Quiero aspirarla en el tallo! - ¡Oh aliento embalsamado, que casi persuade a la justicia a romper su espada! - ¡Uno más! ¡Otro aún! ¡Quédate así cuando estés muerta, *te mataré y acto seguido te amaré*!» (Con la introducción de una corrección necesaria destacada en cursiva)].

[171] II/3. [Cfr. trad. citada, p. 206: «Así la enviscaré en su propia virtud y extraeré de su propia generosidad la red que coja a todos en la trampa»].

[172] Cfr. Hegel y Kierkegaard acerca de Sócrates.

[173] «Give me the ocular proof», III/3.

[174] I/3; [Cfr. trad. citada, p. 176: «Vela por ella, moro, si tienes ojos para ver. Ha engañado a su padre y puede engañarte a ti»].

[175] Cfr. la distinción en Benjamin en *Origen del «Trauerspiel» alemán*, donde, sin embargo, se define a *Leo Armenius* como «tragedia de mártires», es decir, como drama barroco.

[176] La coincidencia, espacial o temporal, entre la crucifixión de Cristo y el crimen perpetrado sobre los héroes de Gryphius Leo Armenius y Carolus Stuardus podría aproximar la muerte del primero, al igual que la del rey inglés, a la especie del martirio. No obstante, son tan notables las diferencias entre ambas acciones, particularmente en lo que atañe a la disposición que cada uno de ellos manifiesta respecto a dicha coincidencia, que cabría considerar el enfoque de la muerte de Leo desde el prisma del martirio –al igual que la de la Emperatriz Teodosia (cfr. supra en el texto)– no tanto como interpretación directa (como identificación entre tirano y mártir, pues), sino como contraste (W. Benjamin, *Origen*, trad. cit., pp. 275 y s.). Confróntense ambos retratos: «Leo Armenius: Notó que se le extinguían las fuerzas cuando asió la madera de que estuviera suspendido quien con su muerte nos redimiera, el árbol que al infierno estremeciera y que al mundo liberara de su temor, una vez abatida la muerte. ¡Pensad en la vida, exclama, que por vuestra alma se entregó bajo

el peso de esta carga! *¡No mancilléis con sangre pecadora la sangre que tiñó esta madera, sangre del Señor!*

¡Por incontables que sean mis faltas, atienda el iracundo puño el temor que este madero soportara y líbrese de descargar golpe alguno en el altar del Hijo Jesús!» (v. 2194-2203). «Carolus Stuardus: Reclamó la prenda que dejara quien con su sangre enjugó la culpa de los hombres a los sufridos corazones en memoria de sus dolores y de su preciosa postración. Óigase lo que de maravilloso aquí sucedió; en abriendo Juxton el misal para cumplir con su cometido, el misal por el que tanto hubiera sufrido el príncipe, el misal por el que se le disputaron Inglaterra y Caledonia, viose cómo discurría en la misma jornada la historia principal, la contada por San Mateo y por el pueblo cristiano en que el príncipe de príncipes, ultrajado por su propio pueblo, hubo de comparecer ante su juez y desfallecer luego, flagelado y almagrado de espinas, en la cruz. El rey, persuadido al oirla que el obispo la hubiera entresacado para su consuelo, se regocijó, pareciendo hasta volver a nacer, cuando Juxton le mostró la plana porfiándole que era aquello lo que esa jornada se leería por doquier. *Alborozado de que Jesús se hubiera dignado partir con su dolor casi el mismo día que él y unido de nuevo su espíritu a Dios, pareció el rey más confortado*» (Acto V, v. 100 y ss., realce del autor). En: *Gryphius' Werke*, ed. de Palm. Deutsche National-Literatur, vol. 29, Berlín / Stuttgart, Spermann, 1883-1886.

177 *Ibid.*, v. 524, 540, 554.

178 *Ibid.*, v. 1643-1646.

179 *Ibid.*, v. 1784.

180 *Ibid.*, v. 1802-1804.

181 *Ibid.*, v. 2417 y s.

182 *Ibid.*, v. 2496-2498.

183 *Ibid.*, v. 1129-1131.

184 Las siguientes consideraciones de este primer epígrafe parten de Th. Maulnier, *Lecture de Phèdre*, Paris, Gallimard, 1943.

185 V. 634-640. [Cfr. *Seis tragedias*, trad. de Rosa Chacel, Madrid, Alfaguara, 1983, p. 580: «Príncipe, languidezco por Te-

seo abrasada. / Yo le amo, mas no tal como lo vio el infierno, / De objetos mil diversos adorador eterno, / Que del dios de los muertos va a deshonrar el lecho, / Sino fiel, fiero y hasta un poco feroz. Hecho / de encanto, joven. Almas lleva como trofeo. / Tal pintan a los dioses o tal como yo os veo»].

186 V. 284-288. [Cfr. trad. citada, pp. 555-7: «En vano en sus altares quemé esencias ardientes. / El nombre de la diosa imploraba mi boca: / Adoraban a Hipólito mi alma y mi mente loca. / Al pie mismo del ara que yo hacía humear, / Todo ofrecía al dios que no osaba nombrar»].

187 V. 685-689. [Cfr. trad. citada, p. 583: «Odiosa e inhumana ante ti me pinté, / Por mejor provocarte tu rencor provoqué. / ¿Qué logré con propósitos de mil cuidados llenos? / Tú más me detestabas, yo no te amaba menos. Tus desdichas te daban ante mí más encantos»].

188 V. 290.

189 V. 196-200.

190 V. 768.

191 V. 1219.

192 V. 1238, trad. cit., p. 621. Cfr. Th. Maulnier, *Lecture de Phédre*, *op. cit.*, p. 103.

193 *Warbeck-Fragment*, en: *Sämtliche Werke*, Säkular-Ausgabe, vol. 8, ed. de E. von der Hellen, Stuttgart y Berlín, Cotta, 1904, p. 143.

194 *Schillers Demetrius*, ed. de G. Kettner, Weimar, Goethe-Gesellschaft, 1894, p. 109 (*Demetrio*, trad. de Doris Dittrich de Halperin, Rosario de Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1960).

195 *Ibid.*, p. 204.

196 *Ibid.*, p. 97.

197 *Ibid.*, p. 125.

198 *Ibid.*, p. 28.

199 *Ibid.*, p. 108.

200 *Ibid.*, p. 226.

201 *Ibid.*, p. 87.

202 *Ibid.*, p. 219.

203 Cfr. p. 336 de este trabajo.

204 *Demetrius*, *op. cit.*, p. 100.

[205] *Ibid.*, p. 206.
[206] *Ibid.*, p. 155.
[207] *Ibid.*, p. 155.
[208] *Ibid.*, p. 107.
[209] *Ibid.*, p. 56.
[210] *Ibid.*, p. 99.
[211] *Ibid.*, p. 150.
[212] *Ibid.*, pp. 101 y s.
[213] Cfr. *Otelo*, *op. cit.*, nota 1.
[214] *Demetrius*, *op. cit.*, p. 205.
[215] *Ibid.*, p. 167.
[216] *Ibid.*, p. 120.
[217] *Ibid.*, p. 205. Cfr. un tratamiento pormenorizado en Szondi, *Der tragische Weg von Schillers Demetrius*, en: *Schriften* II, *op. cit.*, pp. 135 y ss.
[218] *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. de H. Sembdner. Múnich, Hanser, 1952, vol. I, p. 118 (IV/1).
[219] *Ibid.*, pp. 48 y s. (I/1).
[220] *Ibid.*, p. 53 (I/1).
[221] *Ibid.*, p. 65 (I/2).
[222] *Ibid.*, p. 128 (IV/4).
[223] *Ibid.*, pp. 87 y s. (II/3).
[224] *Ibid.*, p. 59 (I/1).
[225] *Ibid.*, p. 95 (III/1).
[226] *H. v. Kleists Lebensspuren*, ed. de H. Sembdner, Bremen, Schünemann, 1957, p. 42.
[227] *Werke*, vol. I, *op. cit.*, p. 137 (V/1).
[228] *Ibid.*, p. 147 (V/1).
[229] *Werke und Briefe*, ed. de Fr. Bergemann, Wiesbaden, Insel, 1958, p. 27 (*Obras completas*, trad. de Carmen Gauger, Madrid, Trotta, 1992).
[230] *Ibid.*, p. 50.
[231] *Ibid.*, p. 80.
[232] *Ibid.*, p. 56.
[233] *Ibid.*, p. 374.
[234] *Ibid.*, p. 35.
[235] *Ibid.*, pp. 69 y s.
[236] *Ibid.*, p. 27.

[237] *Ibid.*, p. 42.
[238] *Ibid.*, p. 29.
[239] *Ibid.*, p. 45.
[240] *Ibid.*, pp. 42 y s.
[241] *Ibid.*, p. 9.
[242] *Ibid.*, p. 41.
[243] *Ibid.*, p. 36.
[244] *Ibid.*, p. 34.
[245] *Ibid.*, p. 67.
[246] *Ibid.*, pp. 33 y s.
[247] Cfr. la carta de Büchner de marzo de 1834, *ibid.*, p. 379.
[248] *La muerte de Danton* anticipa la problemática de la muerte trágica en el sentido que se le plantea a la dramaturgia moderna. Cfr.: W. Emrich, *Die Lulu-Tragödie* (en part. p. 223) y B. Allemann, *Es steht geschrieben* (pp. 425 y s.), ambos trabajos en: *Das deutsche Drama*, ed. de B. v. Wiese, vol 2, Dusseldorf, Bagel, 1958; el artículo de W. Emrich se encuentra también en: *Protest und Verheißung - Studien zur klassischen und modernen Dichtung*, Francfort d. M. / Bonn, Athenäum, 1960.